



**UNIVERSIDAD DEL VALLE**  
**FACULTAD DE HUMANIDADES**  
**ESCUELA DE ESTUDIOS LITERARIOS**  
**MAESTRÍA EN LITERATURA COLOMBIANA Y LATINOAMERICANA**

Trabajo de grado para optar por el título  
**MAGÍSTER EN LITERATURA COLOMBIANA Y LATINOAMERICANA**

Título

**PUNTOS DE ENCUENTRO Y DESENCUENTRO ENTRE LA LITERATURA Y  
LA MÚSICA**

PRESENTADO POR

Omar Felipe Becerra Ocampo

Director

Gustavo Adolfo Aragón Holguín

Santiago de Cali

2017

**TABLA DE CONTENIDO**

Resumen.....	3
Introducción.....	5
1 Planteamiento del problema.....	8
1.1 Antecedentes.....	9
2 Justificación.....	12
3 Objetivos.....	14
3.1 Objetivos generales	
3.2 Objetivos específicos	
4 Metodología.....	16
5 Marco Teórico.....	18
6 Desarrollo.....	20
Capítulo 1. Literatura y música como elementos comunicativos pareados.....	21
Capítulo 2. Historia de las artes literarias y musicales.....	25
Capítulo 3. Elementos musicales en la literatura y elementos literarios en la música...	46
Capítulo 4. Distanciamiento entre la literatura y la música.....	71
Capítulo 5. Similitudes, paralelismos y divergencias.....	79
Capítulo 6. La música y la literatura: sentidos y códigos convergentes.....	101
Capítulo 7. La música de la palabra y la canción popular .....	115
7 Conclusiones.....	126
Citas.....	129
Bibliografía.....	133
Anexos.....	136

## **RESUMEN**

En este documento se presenta el resultado de un rastreo hecho a dos artes mayores, como son la literatura y la música. La investigación parte desde sus orígenes en Grecia hasta llegar a la posmodernidad, abordando en el camino aspectos importantes acerca su nacimiento y evolución, así como su influencia en la cultura occidental, y por ende sus reflejos en manifestaciones propias de América Latina. Se resaltan los elementos a través de los cuales la música y la literatura se complementan. Además se hace énfasis en los contextos y en la recepción, asuntos que permiten la valoración social de estas artes. Dentro del presente estudio también se hace un seguimiento a la métrica y a otras imbricaciones textuales-musicales. El objetivo es aportar a la reflexión en torno a dos artes paralelas que a lo largo de la historia han sido protagonistas en la cultura y en la memoria de la humanidad, partiendo de que surgen y comparten códigos comunes que las hacen complementarias.

Por medio de la referencia a algunas obras, momentos y autores, se mostrarán características que aportan al debate vigente sobre la creación de cada una de ellas. Se toman las manifestaciones artísticas dentro de sus dinámicas particulares, así como los resultados que generan con su encuentro, puntualizando los momentos y características que las distancian o acercan. Se pretende probar cómo la literatura, desde sus inicios, está ligada a las musicalidades, y cómo lo que éstas que representan en la actualidad es fruto del complemento. De esta manera, el ejercicio investigativo intenta resolver la pregunta ¿por qué la literatura y la música son artes complementarias con muchos grados de dependencia?

Para dar respuesta al interrogante se indagó sobre la génesis de ambas artes, además, mediante ejemplos se resaltan algunas características de la unión de los sonidos y las palabras en contextos musicales y literarios. Dentro de la modalidad investigativa cualitativa que le da línea a este ejercicio se implementa el análisis de ejemplos

puntuales como forma de abordar el tema central. Este documento, a su vez, se ocupa de aspectos semióticos que amplían el conocimiento del lector acerca de la estructura de la música y de la literatura.

Esta aproximación a la articulación de dos artes convergentes, se logró por medio de un abordaje metodológico apoyado en la socio historia. La referencia a algunos autores y conceptos vinculados de manera directa a estas perspectivas, permitió identificar los encuentros y desencuentros de estas artes. El trabajo fue organizado en siete capítulos dedicados al análisis de la música y de la literatura, considerando elementos cronológicos, sociales y culturales. De este modo, el presente trabajo toma como marco las complejas relaciones entre discursos y prácticas vinculadas con una larga tradición cultural pero con poca reflexión desde la recepción.

Palabras clave: narrativa musical y literaria, interdisciplinariedad, evocación, intertextualidad, placer estético, literatura comparada, recepción artística, semiología.

## **INTRODUCCIÓN**

Hablar de arte para enfocarse en la literatura y la música es acercarse a una relación histórica. No se puede delimitar cuál fue primero, tampoco cuál aportó a la otra, ni mucho menos los linderos de estas, pues ambas son inherentes al ser humano.

Por estar en las raíces de la historia moderna, ambas artes no permiten que se les adelante un juicio de valor sino que se les mire como propuestas estéticas. Se nace rítmico, armónico y melódico, cada ser que transcurre por la vida va sumando relatos. Por esto música y letra son pareja, a veces de la mano, otras en solitario, se nutren y complementan a pesar de sus diferencias.

Por consiguiente, la función comunicativa y la función expresiva del arte están presentes en las culturas desde sus orígenes. Cuando ambas artes carecían de escritura gramatical el lenguaje funcionaba como plataforma de la música, y desde entonces la relación entre música y literatura se plantea como una integración recíproca, más que desde la dependencia; por esto han estado desde siempre en la historia de la humanidad, ligadas a todas las épocas, culturas y momentos.

Este ejercicio pretende acercarse, desde una mirada histórica, a la literatura y a la música para observar su relación. Como marco de referencia se parte de las teorías de análisis de Charles Peirce (*El signo*, 1987: 71), Jean-Jacques Nattiez (*Musicología general y semiótica*, 1984) y Raymond Monelle (*La esencia de la música*, 1992). A los anteriores se les suman algunas referencias musicales y lingüísticas presentes en obras de músicos y escritores que a lo largo del tiempo han hecho aportes importantes a este tema. El propósito es conseguir una mirada exploratoria de la que emerjan elementos relevantes en este importante debate para el arte y, al mismo tiempo, para la identidad cultural.

A su vez se propone un paralelo histórico que aporte a la discusión que, en la actualidad, se plantea sobre si se puede considerar el conjunto de canciones de un cantautor como una obra literaria, sobre si es válido dar premios literarios a músicos y, a su vez, reconocer desde la música a los escritores y poetas. En este ejercicio también se rastrea la influencia de la música en la poesía y la novelística, mostrando cómo en

muchos casos la música es parte fundamental de la creación literaria. No se pretende llegar a una respuesta absoluta, ni presentar posturas cerradas frente al debate. Se expondrán aspectos que posibiliten un panorama amplio, comparado y sustentado con algunos ejemplos. En la misma línea también se pretende aportar elementos que respalden la idea de que estas artes son recíprocas y complementarias.

En la ruta investigativa solo se abordará la cultura occidental desde la antigua Grecia hasta la actualidad, tocando los puntos de encuentro y desencuentro entre ambas, y presentando algunas manifestaciones a manera de ejemplo en la literatura y en la música contemporánea. Para afrontar la situación que plantea este análisis, es necesario un acercamiento académico. Aunque música y literatura difieren en su forma de darse a conocer, mantienen una estrecha relación por su necesidad comunicativa, ya que las ideas y sentimientos son afines a las dos, aspecto que fue de constante interés a lo largo de la presente investigación, no solo por el hecho comunicativo sino también por el acto de recepción que ello implica. La obra literaria además de ser un signo cumple una función estética, convirtiéndose en intermediaria entre el autor y el lector. Finalmente, en las conclusiones se indica que la relación entre texto y música, fundamental para autores como Esquilo, Sófocles y Eurípides, se convirtió en un fenómeno que ha permanecido a lo largo de la historia; trascendencia que le da mayor solidez teórica a este trabajo investigativo en su pretensión de comprender la relación entre música y literatura.

## **1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

El debate sobre los límites de las artes ha provocado múltiples posturas desde cada extremo de la creación, poniendo en muchos casos a músicos y literatos a argumentar los pormenores de cada una de ellas. Este debate se avivó con la entrega del premio Nobel de Literatura a Bob Dylan, generando argumentos de parte y parte donde el telón de fondo fue la relación, incidencia, conexión e interdependencia de ambas artes. La pregunta detonante fue ¿merece un músico un premio literario y viceversa?

Acá se parte del problema sobre los límites y dependencias que, desde sus orígenes, las dos artes han experimentado por nacer juntas. Se abre campo a una línea de investigación de análisis comparado que busca evidenciar características de su interacción en el tiempo y en los contextos. De esta manera, se explicitan los efectos en la relación y las causas en aras de llegar a comprender cómo su interdependencia continúa en la actualidad. Este debate tiene en cuenta las variables entre culturas, momentos históricos y, principalmente, las características entre las artes cultas y las populares. Se considerará el problema bajo las teorías de Charles Peirce (1987), Jean-Jacques Nattiez (1984), Raymond Monelle (1992) y Bela Bartók (1996) como referentes teóricos, además se complementará con obras literarias y musicales a manera de ejemplos. Bajo esta búsqueda es importante determinar los alcances dentro del aspecto problemático principal que es la definición del problema estético dentro de la creación. Este trabajo es un intento de mostrar las posibilidades de indagación en el vínculo interdisciplinar y sus opciones como objeto de investigación humanística.

Como se verá, la interdisciplinariedad es un hecho constante en la creación, así lo demuestra las referencias consultadas y el propio transcurrir de la investigación realizada. El origen de este problema no obedece a un único elemento, sino a una pluralidad de causas y factores que han intervenido, permitiendo la transformación de las artes; este trabajo pretende hacer un seguimiento a estas para llegar a una comprensión del estado de la cuestión.

## **1.1 Antecedentes**

Durante la historia moderna la relación entre la literatura y la música ha estado mirada desde distintos referentes, que a su vez han aportado diversas posturas y nuevos debates. Los estudios de Francisco Rodríguez Adrados, quien aborda esta relación

desde la Grecia antigua, han sido fundamentales para rastrear el asunto desde sus raíces primigenias. Como complemento del anterior, está el trabajo de Antonio Muñoz Ortiz sobre la unión de las artes por medio de su núcleo común: el lenguaje, donde se desarrolla toda la teoría de paralelismos narrativos.

A su vez, y buscando algunos modelos didácticos, se aborda el trabajo de María Dolores Escobar y a sus análisis intertextuales que abarcan la Edad Media y el Renacimiento. En este ejercicio, las bases históricas se nutren del aporte que propone Emilio José García Mellado acerca de la evolución del texto literario-musical y el análisis de las versiones en la música popular.

Se hace referencia a los conocimientos de los antecedentes teóricos, principalmente de estudios que han abordado la intertextualidad y la interdisciplinariedad en las dos artes; de forma particular, a los aportes de Iglesias S. M. (1999) con su *Teoría de los Polisistemas*, y el aporte de Kramer, L. (1984) en *Música y poesía*. También vale mencionar el texto de Martínez, J. (2007), *Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce*, como un antecedente metodológico para esta propuesta.

Dentro de los antecedentes de este ejercicio, se deben reconocer a:

a) Alfonso Padilla: este doctor en musicología ha planteado la idea de que todo los aspectos de la estructura y organización de una obra musical deben ser relacionados tomando en cuenta la cultura y el hombre que la crea, y una manera de lograrlo es a través del análisis dialéctico de la música.

b) Nicolas Ruwet: lingüista y analista musical, quien en 1966 impulsó un programa para el análisis distribucional de la música, inspirado en el análisis distribucional literario.

c) Fred Lerdahl: compositor que junto al lingüista Ray Jackendoff desarrolla, en 1983, la Teoría Generativa de la Música Tonal. Básicamente, consideran que el análisis musical procede por reducción, que no es otra cosa que el estudio fragmentado de un trozo musical con el uso de diagramas arbóreos, y a los que se aplican reglas de una gramática a veces normativa o preferencial.

d) Jean-Jacques Nattiez: semiólogo musical cuyo sistema de análisis se deriva de la lingüística distribucional y el cual establece una separación teórica del acto musical en tres niveles: poético, estético y neutral. El primero se refiere a la composición y ejecución musical; el segundo, al nivel de percepción auditiva y el tercero se refiere a la música como un objeto sujeto a una forma.

Cabe destacar que estos trabajos no están directamente ligados al análisis del discurso, pero se han querido señalar porque representan la labor de estudiosos que han mostrado inquietud por profundizar en las similitudes que se aprecian entre la música y el lenguaje, bien sea a nivel estructural o de cualquier otra índole, valiéndose de diversas herramientas del estudio lingüístico

## **2. JUSTIFICACIÓN**

La música y el lenguaje son características del ser humano, universales y transversales, las personas están predispuestas para adquirir una competencia lingüística y musical desde su nacimiento. El canto, el baile, los sonidos, los relatos y las historias constituyen un eje simbólico de la especie humana. Se es capaz de generar muchas secuencias, frases y melodías infinitas; ante la música y el lenguaje no hay límites que cerquen la creatividad ni la comunicación. Debido a la capacidad que tiene la especie humana para estas dos artes, la escuela antigua las tomó como fundamentales en el proceso educativo. Los niños de entre un año y dos, hablan y cantan casi que simultáneamente y de manera espontánea. Los estudios afirman que hasta la edad de cinco años, en promedio, la progresión es analógica y esto se da porque el lenguaje y la música es audio-vocal; es decir, los dos son esencialmente percibidos como secuencias, siendo el canto la más clara muestra de esto.

En general, el lenguaje se puede entender como un sistema comunicacional, el cual puede ser representado a través de la combinación de diversos signos, en este caso lingüísticos: letras, sílabas, palabras, y demás elementos, bajo el uso de distintos códigos como por ejemplo la escritura, el habla y (en música) la notación musical. Sin embargo, el lenguaje no sólo es representado sino que, en el caso del habla, además es proyectado a través de la producción de sonidos. De hecho, cuando las personas hablan cada palabra, desde el punto de vista fonológico, viene a ser el resultado de la combinación y articulación de sonidos. En ese sentido se puede apreciar una gran similitud entre el acto del habla y el arte de producir combinaciones de sonidos, la música. Entonces, si a ésta se le puede ver como el arte de combinar sonidos y su emisión, también sería válido entenderla como el arte que los conforma en estructuras mínimas que pasan a ser representadas, primeramente, en el pentagrama para luego ser ejecutadas y (bajo la apariencia de notas musicales), llegar a conformar un acorde (notas yuxtapuestas) o presentar un motivo o una idea musical completa.

Este trabajo es importante porque amplía el debate sobre la interdependencia de las artes; aportando, desde teorías aplicadas y justificadas, elementos que evidencian sus relaciones de interdependencia así como factores determinantes de su distanciamiento. Los aportes también presentan miradas nuevas en relación con la recesión y las literaturas y músicas fusión que, con las dinámicas culturales, son las llamadas a representar en las dinámicas posmodernas. En relación con la periodización histórica planteada, y a fin de comprender la articulación entre los dos campos, se parte de una perspectiva cualitativa consistente en describir, analizar y comprender los aspectos y categorías que emergen de la relación entre la música y la literatura.

No es un objetivo resolver una problemática determinada, puesto que la investigación se determina desde una mirada exploratoria mas no crítica donde el lector,

desde sus procesiones, adopte si es del caso posturas ante lo expuesto. Asimismo, en la presente investigación se exponen, en primer lugar, conceptos ligados al estudio del lenguaje y la música respectivamente, estableciendo aquí una primera analogía.

### **3. OBJETIVOS**

#### 3.1 Objetivo general

El objetivo general de este trabajo es analizar y examinar de manera histórica y panorámica la relación entre la literatura y la música desde la cultura Griega hasta las manifestaciones populares en la posmodernidad, haciendo énfasis en América Latina. Se busca identificar los momentos de encuentro y desencuentro, así como describir los resultados de estos. Para estudiar esta convergencia se requiere revisar en primer lugar la historia de occidente, para así contextualizar y plantear las bases de las artes en cuestión.

#### 3.2 Objetivos específicos

- Establecer el principio de la relación literatura y música desde sus orígenes.  
Comparar las características de cada una de estas artes para identificar sus

puntos de encuentro y motivos de distanciamiento; sus mecanismos de complementariedad y de divergencias.

- Analizar las características de ambas artes para colaborar en la comprensión del estado reciente de la articulación entre los campos de la literatura comparada.
- Ejemplificar su relación en el tiempo (música y literatura) y mostrar las variables que esta ha generado para, desde estas, describir las frecuencias de aparición de menciones y referencias en ambos campos.
- Considerar esta relación en el plano de América Latina, advirtiendo tendencias emergentes del arte culto y del popular para, finalmente, evidenciar en la modernidad el estado de la relación entre música y literatura.

## 4 METODOLOGÍA

El estado de la cuestión desde los objetivos planteados y la naturaleza de las fuentes manejadas, ha dictado la metodología de rastreo de fuentes tanto musicales como literarias, dictadas por las propias cualidades del objeto de estudio: al tratarse de un rastreo de convergencia disciplinar la mirada adopta una óptica más holística que integre las manifestaciones que confluyen.

Lo estético hace parte del planteamiento conceptual del creador de una obra de arte, en su obra además convergen sus conocimientos de otras disciplinas. Para esto la musicología sistemática y analítica permite el análisis semiótico y lingüístico de las obras literarias y musicales. En este ejercicio no se adoptó un solo perfil hermenéutico ya que hubiera reducido las posibilidades propias de un estudio de esta índole. Ha sido necesario conocer y aproximarse a autores como pilares del análisis, Theodor W. Adorno y sus escritos musicales I Y II (2006) y Silva en sus Estudios comparativos y semiológicos (2002) para, desde sus miradas, acercarse al pensamiento contemporáneo.

Desde la heterogeneidad, el horizonte de búsqueda se centró en indagar el vínculo interdisciplinar basado (durante todo el texto) en las tres categorías, la composición, la interpretación y la recepción, no siempre presentadas las tres o no siempre en ese orden. Pero es a partir de estas que se aborda la poética que lleva a la

creación, luego a la materialización de la obra de arte y, por supuesto, a la proyección y recepción final que determina su duración en el tiempo, y como elemento culminante, llegar al papel activo del lector u oyente, así como a la percepción de la obra que este genera.

La convergencia disciplinar analizada y sus grados de interacción dentro de las cualidades específicas del vínculo, está marcada en este documento por un carácter holístico y poliédrico resultante de la heterogeneidad de los objetos estudio. Así, se ha procedido a una mirada técnica y sistemática para tener insumos de estudio conceptual y estético con la intención de establecer las claves de sus respectivos fundamentos artísticos y, desde estos, definir su grado de interacción interdisciplinar.

## 5. MARCO TEÓRICO

Los escritores, en especial los poetas, desde sus orígenes han expresado un vínculo esencial con la música, teniendo en la canción la expresión más pura del ser y la voz como el nexo entre el lenguaje humano y la armonía cósmica. La música tiene el privilegio de la inmediatez trascendente mientras que las letras brindan la posibilidad de una memoria interpretativa.

En lo que respecta a la relación entre música y literatura se ha encontrado un gran vacío teórico. La mayoría de los estudios e investigaciones que abordan esta relación se detienen en el vínculo obvio entre poesía y música, explorando cómo se da en casos particulares de tal o cual autor. Otros, que se han detenido a analizar este diálogo en las manifestaciones musicales contemporáneas, no trascienden la influencia de ciertos textos literarios ni autores, en los compositores e intérpretes y en cómo esta influencia se manifiesta en las letras de las canciones. Ahora, cuando se trata del análisis de los posibles lazos entre expresiones musicales populares en la prosa, es muy poco y extremadamente puntual lo que se puede encontrar.

Hay trabajos textuales que exploran los vínculos de algunas novelas con la música clásica, pero no hay se hallan ejercicios acerca de los posibles lazos entre la música popular y la literatura latinoamericana de los últimos cuarenta años. Como dice Silvia Alonso (2002) en su compilación de estudios comparativos y semiológicos de

música y literatura: "Sorprendentemente, los avances del siglo XX en interpretación literaria y análisis musical han hecho poco en favorecer un método interdisciplinar".

Dado que los estudios intertextuales son bastante amplios en sus fuentes bibliográficas y en sus corrientes conceptuales, se ha optado por recurrir a los orígenes del término y de su uso en los campos literarios, para luego ponerlo en relación con otros conceptos surgidos en el marco de los estudios culturales e interdiscursivos. Esto ha permitido moverse con cierta facilidad entre campos discursivos aparentemente disímiles, desde lo conceptual como lo son la música y la literatura.

El texto literario es en sí mismo es un universo de relaciones; el hecho de aventurarse en su investigación genera una apertura de tensiones que se van entrelazando por caminos impensables, pues no solo existen relaciones entre varias obras literarias que comparten pensamientos y situaciones afines, sino que también aparecen relaciones entre diversos géneros literarios, diferentes lenguajes e incluso entre manifestaciones artísticas lejanas a la experiencia literaria, como, por ejemplo, la música. La literatura comparada se sitúa en un análisis de la obra en su expresión más amplia, abarcando todas sus posibles correlaciones.

Estas relaciones son leídas bajo la mirada Michael Foucault en *De lenguaje y literatura* (1992). Y bajo estos criterios se han evidenciado las relaciones resultantes. También es importante la mirada que se hace desde la propuesta de Silvia Alonso *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos* (2002), desde la cual se toman los conceptos de préstamos y complementariedades entre las artes. Además se complementa este ejercicio con el trabajo de Geromet Díaz en su texto *Interrelaciones entre música y literatura* (2016).

## **6. DESARROLLO**

El trabajo está presentado en siete capítulos que abordan los planteamientos en búsqueda de dar respuesta a la pregunta central de la indagación. A lo largo de cada apartado se intentará alcanzar el objetivo general así como los objetivos específicos que motivan la escritura del presente documento. Se inicia con las estructuras de la literatura y de la música miradas desde la recepción, el entorno y los públicos, para desde estos rastrear los puntos convergentes y divergentes de ambas artes.

## Capítulo 1

### Literatura y música como elementos comunicativos

*Las notas, en realidad no construían una melodía sino un texto.  
Código que podría ser transcrito a palabras.*

Aurelio Larios

Las artes literarias y musicales son dos expresiones mayores con enormes poderes de simbolización, comunicación e interpretación en la historia moderna. Parten de un origen común y han tenido una evolución paralela. Los seres humanos las consideran canalizadoras de sus talentos, las tienen como vehículos de expresión y socialización. Todo esto gracias a que ambas logran la expansión de los mecanismos simbólicos que influyen en las redes neuronales del cerebro, trascienden los límites de la comunicación permitiendo explorar habilidades cognitivas superiores donde la abstracción, la proyección metafórica, el pensamiento analógico y las emociones juegan partido. Ambas artes se comunican con el inconsciente humano, trascienden en la memoria siendo la historia y la banda sonora de cada persona. El paso por el mundo de hombres y mujeres está asociado a ellas; a los niños, desde que nacen, se les educa con cantos e historias. Todo momento importante está acompañado por la música, y los recuerdos se convierten en relatos que fluyen entre lo histórico y ficcional.

Las artes literarias y musicales como expresiones de la creación humana cumplen con un objetivo estético, pero dada la trascendencia que tienen en la humanidad también son claves el desarrollo de esta, haciendo presencia en ámbitos religiosos, políticos y educativos, entre otros. El siguiente cuadro comparativo (Tabla 1) permite ver algunos elementos comunes entre ambas artes para, desde sus cercanías, exponer sus lógicas.

Tabla 1.

<b>LENGUAJE</b>	<b>MÚSICA</b>
Es común en todos los seres humanos	Es común en todos los seres humanos
Aparece en la infancia y se perfecciona con la práctica	Aparece en la infancia y se perfecciona con la práctica
Sirve para comunicar	Sirve para comunicar
Se compone de:	Se compone de:
Fonética	Sonidos
Sintaxis	Estructura
Semántica	Significados
Es una habilidad y un talento	Es una habilidad y un talento
Puede tener fines utilitarios o artísticos	Puede tener fines utilitarios o artísticos

Fuente: Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid: Debate.[1]

En la Tabla 1 se puede observar la relación entre fonética y sonido, entendiendo como fonética la ciencia que estudia las características de los sonidos humanos, especialmente aquellos usados por el habla y que proporcionan métodos para su descripción, clasificación y transcripción. La fonética aborda los elementos fónicos de una lengua desde el punto de vista de su producción, de su constitución acústica y a su vez los mecanismos de percepción, desde allí se articulan sus tres ramas, la fonética articuladora o fisiológica que estudia la producción del sonido y del habla, la acústica que se centra en la transmisión, y finalmente la perceptiva o auditiva que aborda todos los fenómenos de la percepción. En relación con la música, la acústica se deja ver de manera más concreta por el paralelismo entre los sonidos del habla y la música, ambos se basan en las mismas propiedades físicas relacionadas con ondas sonoras que

responden a los parámetros de altura, intensidad, timbre y duración. Cabe anotar que los sonidos de ambas artes pueden ser audibles o mentales, pues las imágenes mentales codificadas o nuevas representan una interacción simbólica de las palabras y los sonidos con nuestra manera de pensar y significar. El cerebro es sonoro, al leer mentalmente se reproducen sonidos en un proceso similar a cuando se recuerda una melodía, y desde allí se elaboran imágenes simbólicas que se cargan de sentido.

Es importante nombrar las teorías de Chomsky en relación con la lingüística, y las de Schenker en el campo de la música. Según Chomsky [2] todas las lenguas tienen en un nivel profundo la misma estructura y esto va de forma paralela con las teorías musicales que presentan los universales en la música, donde según Schenker [3] toda composición musical en un nivel profundo tiene el mismo modo de estructura, esto indica que ambas están unidas de raíz, aunque los frutos pueden ser distintos. Se nace con una predisposición a los relatos y a los sonidos. Los seres humanos capaces de construir lenguajes articulados, tienen genéticamente los códigos de la palabra y del ritmo.

La sintaxis gramatical funciona coordinando palabras, que a su vez forman oraciones y estas al mismo tiempo crean conceptos, como en la música donde las reglas melódicas, rítmicas y armónicas rigen la composición musical. Las notas se combinan consiguiendo estructuras equivalentes a las logradas por el lenguaje, lo que deja a la gramática en la misma línea que la textual, es claro que la música no está en la posibilidad de expresar conceptos de manera directa como lo hace el texto, por esto la semántica musical está más del lado interpretativo, lo que deja entonces a la música como un sistema autónomo y auténtico. Por esta razón la música y la literatura pueden ser complemento, porque una enriquece y encuadra la significación de la otra, pueden funcionar de manera separada, pero juntas potencian sus posibilidades expresivas.

Algunos estudios apuntan que las relaciones precisas entre las estructuras temporales de la música y las características prosódicas del lenguaje pueden participar de un origen cognitivo común. Lo anterior se fundamenta en que la lingüística generativa permite identificar dos formas de estructura: la profunda y la superficial, que se ven representadas en el texto musical por medio de unidades pequeñas que constituyen una micro sintaxis así como unas reglas estructurales externas con macro sintaxis, y finalmente las dos articulan una sintaxis composicional, es decir, son complementarias y recíprocas.

Lo anterior permite afirmar que el mayor punto de unión entre la música y la literatura es su función comunicativa, capaz de transmitir ideas y sentimientos, en algunos casos incluso el poder comunicativo de la música llega más allá que las palabras, la música puede ser colectiva y conectar emocional e instintivamente de manera simultánea a los integrantes de un grupo; también logra desde lo particular conectar y generar reacciones en el oyente, pues los sonidos pueden expresar vibraciones inefables. Es claro que la escritura es más precisa y puntual, también en muchos casos es una actividad individual que logra modificar la psiquis. Por esto se declara que la comunicación es un punto de encuentro fundamental entre ambas artes.

## **Capítulo 2**

### **Historia de las artes literarias y musicales**

La literatura y música continúan ocupando un importante lugar en la vida de los seres humanos. Pero para Grecia la música representaba un papel esencial en la sociedad estando presente en muchos ámbitos y desempeñando muchas funciones, al

punto que el propio Aristides afirmaba que “no hay acción entre los hombres que se realice sin música”. En la actualidad los seres humanos continúan relacionados con la música, ella es parte vital de sus procesos diarios, cada quien construye la banda sonora de su vida, que es el reflejo de sus vivencias, gustos y pasiones. La música identifica regiones, estratos, culturas, momentos históricos, además es parte de la economía de las culturas.

Desde la antigüedad la literatura y música estaba presente en todos eventos, en las bodas, el trabajo o descanso, los atletas entrenaban al sonido de la flauta e incluso era imprescindible en los espacios sagrados donde la plegaria dirigida a los dioses se hacía posible gracias a los cantos, el teatro debía tener música, al mismo tiempo la política y los tratamientos terapéuticos; pero lo más importante era su uso pedagógico, no se concebía enseñanza sin música, ella ayudaba a armonizar los sentidos y a transmitir conocimiento. Es importante aclarar que para la antigua Grecia el término música también incluía la poesía y la danza. Esta unión de la artes se termina al final del periodo Clásico cuando la lengua se denomina prosa y la música va a los terrenos más instrumentales. Es difícil tener algunas certezas sobre la música en la antigüedad, no fue escrita y las referencias son más literarias y poéticas que musicales ya que ésta solo se transmitía en las memorias mas no en los textos, o al menos hasta el siglo IV a. C. donde el logos se encuentra expresado a través de mitos y leyendas con texto y música, pues para los poetas no había la necesidad de separar algo implícito y dependiente. Por esto hoy se conocen las historias de los griegos mas no la banda sonora que las acompañaba.

#### a. La música en la antigua Grecia

Debido a la ausencia de fuentes es muy difícil rastrear información desde el periodo arcaico, respecto a los tiempos Homéricos no se puede determinar hasta qué punto los datos son verificables o corresponden a leyendas. Lo que sí está claro es la importancia de la música para los griegos, esto se evidencia en la cantidad de mitos que contienen música y poesía desde Orfeo hasta Apolo; artes en profunda conexión con la religión, la cosmogonía y la vida social. El término música incluía la gimnasia, la poesía, la danza; todas claves en el proceso de enseñanza, con una función estético cognoscitiva además de recreativa. De la misma forma el canto servía para comunicarse con las divinidades y a su vez librarse de las enfermedades. También en el periodo Homérico se puede ver cómo la música pasa de un simple intérprete de cítara a un artista más hedonista.

Es importante también la figura del aedo, cantor inspirado que con maestría, como lo menciona Homero en la Odisea, “alegra los corazones con su canto, un voz para las deidades y para los mortales, los dioses hicieron brotar en mí la inspiración y con el oficio desarrollar la habilidad para conmover”. Es en la Odisea donde el arte musical se presenta como un oficio colectivo. Casos como la ceguera del aedo se dan para que no sea distraído por las imágenes y se concentre en los sonidos de su canto.

El género épico le dio al relato y a la palabra fuerza, quedando la poesía relegada. Paralelamente la música fue tomando más protagonismo ante la poesía lírica, y los poetas como Arquiloco, Mimnermo, Alceo, Safo, Solon entre otros, se cultivaron en la ejecución musical y de la flauta. Para el siglo VIII a.C. el poeta y músico Terpandro instauró la enseñanza de la música obligatoria en Esparta y aumentó de cuatro a siete cuerdas la lira para que estuviera por encima de la flauta. Desde ese momento, se podría afirmar, inicia una separación entre la música y la literatura.

b. La música y el melodrama: del Renacimiento al Barroco

Dos acontecimientos señalaron el comienzo de la nueva era de la música en la historia, la invención de la armonía y la del melodrama; no es casual que nacieran de manera simultánea, ya que el melodrama requiere un acompañamiento musical que permita y favorezca una sucesión temporal de diálogos y de la acción dramática. La revolución lingüística que llegó con el paso del Renacimiento al Barroco configuró un reto para la música, por primera vez ésta se asume como espectáculo, como un flujo de sucesos, espectadores y seguidores que son movidos en sus afectos que requiere un replanteamiento de las letras y las melodías.

Se puede también precisar que la armonía y la ciencia moderna están muy relacionadas desde sus pensadores tales como Descartes, Mersenne y Leibniz, por nombrar algunos. Las afinidades entre la ciencia y la armonía, se ligan también a la naturaleza y a la filosofía, donde las consonancias procuran placer y las disonancias displacer. Los acordes mueven al sujeto de la tristeza a la alegría de una manera poética, hablar al corazón del hombre -bajo la idea pitagórica- es dejar que la poesía y la música toquen el espíritu humano, mueva los afectos con palabras y sonidos; esa es la eficacia de estos lenguajes que, sean sencillos o complejos, transmiten y llegan a lugares del cerebro donde la significación cobra varios sentidos. La música y la literatura mueven y comunican afectos, emociones que pueden llegar a ser significativos, trascendentes.

La palabra *logos* era muy importante para la cultura griega, y en especial para la música que regía sus ritmos con las métricas poética, y unida a la palabra, incluso alcanzaba valores creativos superiores.

“Con la caída de la cultura griega muchos de estos elementos se pierden, pero la fuerza de la literatura y la música trascienden siendo representada y enriquecida de muchas maneras en los siglos siguientes por la cultura occidental. Fue la cultura occidental la que desarrolló el papel fundacional,

poniendo las bases de lo que a través de la historia ha sido el devenir de estas dos artes desde las culturas helénicas que en sus creaciones fortalecieron esas expresiones humanas y las elevaron a arte”. [4]

La música y la literatura griega son un gran referente debido a la creatividad, fuerza y relevancia con la que fueron gestadas. La mejor prueba de ello son que actualmente, siguen siendo referentes obligados de los nuevos creadores.

### c. La música en la Edad Media

Durante la Edad Media la música religiosa liderada por los cantos gregorianos y la corriente profana en los cantos populares se basaba directamente en la estructura literaria. En el caso sacro las canciones eran sacadas de los libros sagrados y llevadas al canto para su socialización. La música se compone adaptándose al texto, se extraen de las mismas palabras sus acentos, cadencia y dirección en su pronunciación fonética. En este mismo campo están los tropos que aparecen hacia el siglo IX, que consistían en ampliación del canto litúrgico. En muchas ocasiones solo eran interpretaciones vocales repetitivas que buscaban hacer más cercana la liturgia, generar estados de conciencia, darle solemnidad y permitir que por medio del canto los asistentes a las ceremonias pudieran ser parte activa de ésta. El canto era parte fundamental, considerado como otra forma de oración, al mismo tiempo que cumplía la función de conseguir participación social, de fijar en la memoria ciertos pasajes y llevar a un público iletrado los textos sagrados. Se podría afirmar que la iglesia encontró en el canto una eficaz manera de llegar masivamente a sus feligreses, de hacer más amena y participativa las liturgias así como de penetrar con mensajes repetitivos las mentes de los fieles.

Los estilos más importantes de los cantos litúrgicos se reconocían como silábicos, era cuando cada sílaba coincidía con cada nota, estilo común en los himnos.

También se usaba el estilo salomónico, donde sobre una nota se recreaban muchas sílabas, era frecuente en las epístolas y el evangelio; el neumático recogía en cada sílaba del texto, dos o tres notas musicales; y finalmente el melismático donde cada sílaba coincidía con más de tres notas, se podía escuchar en los aleluyas, su finalidad era embellecer para dar mayor solemnidad. En este periodo no hay autores individuales, es una creación colectiva que en muchos casos se atribuye a ciertos grupos de monjes o abadías.

“Deben rastrearse sus orígenes en la práctica musical de la sinagoga judía y en el canto de las primeras comunidades cristianas. La denominación canto gregoriano procede del hecho de que su recopilación se atribuye al papa Gregorio Magno, y se trata de una evolución del canto romano confrontado al canto galicano. Debe aclararse y entenderse que el canto gregoriano no fue compuesto por el papa Gregorio I Magno, ni tampoco recopilado por él. Fue a partir del siglo IX cuando 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 o, como decía Pablo de Tarso: «Cantando a Dios en vuestro corazón». El texto era pues la razón de ser del canto gregoriano. En realidad el canto del texto se basa en el principio, según San Agustín, «El que canta bien, ora dos veces». El canto gregoriano jamás podrá 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” [5].

En la corriente musical religiosa existía el tropos, apareció en el siglo IX y consistía en la ampliación del canto litúrgico por medio de adiciones y sustituciones, es decir, se añadían palabras para convertirlas en melodías silábicas. Otro procedimiento consistía en insertar un texto con su propia música en un canto ya existente o simplemente cambiar el texto de una pieza preexistente. Se dividían en tropos de adaptación, desarrollo, interpolación, encuadre y sustitución. Todo esto con el objeto de mejorar la recordación de los textos y entrar en un estado mental durante la liturgia y las ceremonias. Las lenguas latinas permitían jugar con las rimas y el ritmo sin tener que hacer muchas modificaciones al texto.

En cuanto a la música y la literatura popular hay que reconocer los cantares de gesta, que desde el siglo X se interpretaban en acompañamiento del arpa, con estrofas o *laisse* de longitud irregular, por lo general tenían versos de diez sílabas con rimas asonantes, la idea consistía en adaptarse a las repeticiones, ya que estaban hechas para ser memorizadas. La cansó o chanson también hacía parte de las manifestaciones trovadorescas con las que los juglares exaltaban los convencionalismos del amor cortés. Estos cantores eran intérpretes de momento, y lo hacían de manera satírica o romántica. También aparecen subgéneros como la ténso que eran canciones de disputa; la pastorela donde el cantor seducía a la pastora, las canciones de alba para amantes melancólicos; la balada o danzas, canciones que invitan a disfrutar la vida; y canciones provenzales como narración de costumbres. Todas usadas para informar, enamorar, entretener.

En toda Europa antigua se desarrollaron cantos trovadorescos con sus singularidades y particularidades. En muchos casos las poblaciones se desplazaban de manera voluntaria o a la fuerza por el territorio, llevando consigo sus cantos. En este

ejercicio de indagación se mirará la música latina, y en particular las manifestaciones de esta en la península ibérica, pues Hispania fue la influencia directa de estas artes para los países latinoamericanos. Con la llegada de los conquistadores hispánicos y lusitanos a América llegó su religión y posteriormente las artes, entre ellas la literatura y la música. Durante sus primeros siglos, después de su descubrimiento, el continente americano fue el eco de los movimientos artísticos europeos.

El Cantar del Mío Cid es un cantar de gesta anónima que relata hazañas heroicas inspiradas libremente en los últimos años de la vida del caballero castellano Rodrigo Díaz, el Campeador. Se trata de la primera obra narrativa extensa de la literatura española en una lengua romance y se destaca por el alto valor literario de su estilo. Su composición data de alrededor del año 1200. Su lenguaje reproduce las trovas populares buscando construir por medio de coplas la figura heroica. Es fundamental tener en cuenta la métrica y las figuras retóricas que, en esta época, eran indispensables para que el poema se ajustase en extensión o compases musicales si fuera el caso.

El Cantar del mío Cid es el único cantar épico de la literatura española conservado casi por completo. Se han perdido la primera hoja del original y otras dos en el interior del códice, aunque el contenido de las lagunas existentes puede ser deducido de las prosificaciones cronísticas, en especial de las Crónicas de Veinte Reyes. Además del Cantar del Mío Cid, los cuatro textos de su género que han perdurado son: Mocedades del Rodrigo (escrita alrededor de 1370, con 1.700 versos), el Cantar de Roncevalles (escrito alrededor de 1270), y una corta inscripción de un templo románico conocida como Epitafio épico del Cid (se supone que fue escrita alrededor de 1400). [6]

El poema consta de 3.735 versos de extensión variable, aunque dominan versos de 14 a 16 sílabas métricas. Los versos están divididos en dos hemistiquios (mitad o fragmento de un verso que se mide como si fuera un verso entero, separándose de la

otra mitad por una pausa en la entonación). No existe división de estrofas y los versos se agrupan en tiradas, es decir, series de versos con una misma rima asonante. Su importancia también radica en ser una obra que se conserva hasta nuestros días gracias a que fue escrita y editada, y al mismo tiempo es uno de los mejores ejemplos para mostrar la unión entre literatura y música.

d. La polifonía y la imprenta, cambios fundamentales desde el Renacimiento

Entre los siglos IX y X nació la polifonía, técnica de ejecución simultánea de varias voces que suenan a la vez, esto tuvo lugar en la necesidad de embellecer la liturgia. Nació como un acompañamiento no adscrito al canto, pero se fue popularizando hasta convertirse en la manifestación más significativa de la música occidental, se diferencia de las demás por la organización vertical de los sonidos. Fue un gran aporte a la mayor elaboración musical, provocó que el texto se quedara a su lado y no como su centro.

Bajtín (1972) plantea que, en su interior, la lengua está estratificada en un plurilingüismo compuesto de jergas o argots. Para este autor, el lenguaje se debate entre fuerzas centrípetas que buscan su unificación a través de normas lingüísticas que centralizan el pensamiento ideológico verbal en una determinada concepción del mundo, y las fuerzas centrífugas del plurilingüismo antes mencionado, que se amplifican y profundizan conforme sigue viva la lengua. Bajtín afirma que mientras que los géneros poéticos se desarrollaron en el ámbito de las fuerzas ideológicas centralizadoras, los géneros literarios en prosa tuvieron su origen en la corriente de las fuerzas descentralizadoras. Es decir, en el plurilingüismo de la literatura oral, en las canciones de la calle, en las ferias, en los proverbios y los chistes, en los relatos cómicos en verso que aparecieron entre los siglos XII y XIV. [7]

La polifonía marcó el inicio del Renacimiento, las varias voces con independencia textual y melódica basadas en una homofonía que se superpuso entre cuatro y ocho voces de manera melódica dio lugar al contrapunto imitativo, ampliando las líneas melódicas y dificultado la comprensión del texto ya que cada una de las voces tenía su propio desarrollo musical; allí importó más el sonido y la sensación de este que el sentido de las palabras.

Fuera de las abadías se desarrollaban géneros más populares como el madrigal renacentista que se constituye por secciones de imitación libre con un estilo de contrapunto dando libertad al autor. El madrigal se basó en textos poéticos e hizo énfasis en las palabras denominadas madrigalismos, donde por medio de recursos se creaban efectos musicales descriptivos para hacer el texto más visible. Este estilo polifónico se desarrollaba a cinco voces que cantaban textos de Petrarca, Boccaccio, Pietro Bembo y Ariosto, entre otros. Paralelo a esta se desarrolló la música reservata que también procuraba una fuerte relación entre música y texto, buscaba la comprensión del texto a partir de la redundancia.

“La polifonía (del griego πολύς [polis] = "muchas" y φωνός [phonos] = "sonidos, melodías") en música es un tipo de textura musical en la que suenan simultáneamente múltiples voces melódicas que son en gran medida independientes o imitativas entre sí, de importancia similar y ritmos diversos. Por lo tanto, se diferencia de la música a una sola voz (monofonía) así como de la música con una voz dominante melódica acompañada por acordes (homofonía, melodía acompañada)”[8]

En el Renacimiento, la música ya había logrado un nivel de total independencia de las letras, la imprenta fue un factor determinante, esta democratización del saber permitió que la literatura y la música llegaran masivamente y por ende nacieran más

escritores y músicos que se dedicaban a interpretar y crear. Las técnicas de grabación fueron ya en el siglo XXI, por esto la lectura es la gran protagonista del Renacimiento. El saber letrado poco a poco llega a más personas y con esto los cambios y reformas.

#### e. El Barroco

Con la llegada del Barroco se identifican tres aspectos muy importantes: el desarrollo de la monodia, el surgimiento de la ópera y la retórica musical. Cabe anotar que la principal diferencia entre música y texto en el Renacimiento y el Barroco radica en que durante el primero hay una limitación en las palabras, allí el texto es principal y amplio, prueba de esto es la ópera que fusiona de manera magistral las dos artes. La ópera incorporó el teatro, el diseño escenográfico y la producción en aras de brindar un espectáculo con artistas profesionales y cumpliendo altos estándares de montaje. Las clases sociales privilegiadas y algunos de la naciente clase media, agolpaban los teatros para las funciones que incluían baile, malabares, música, teatro e historias que fluían entre la tragedia y la comedia.

También se desarrolló la monodia que consistía en una línea melódica principal con acompañamiento de acordes y una voz extrema inferior que servía de cimiento armónico conocido como bajo continuo, alejándose de la polifonía y dándole a una sola voz una mayor claridad en el mensaje transmitido. Ejemplo de esto es *Camerata Florentina* que hacia los años 1600 acompañaba la melodía con texto como en la tragedia griega, solo que las cameratas mediante leyes retóricas sin que ninguna predominara sobre la otra generaban la monodia que a su vez fue evolucionando en el madrigal. Desde las investigaciones a las creaciones griegas, se conocían obras que mezclaban el teatro, la música y el texto, pero solo en el ámbito religioso como el drama

pastoril, el drama litúrgico o el intermezzo, por esto es de suma importancia el aporte de los florentinos.

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, posee una letra profana, armonía contrapuntística, y lenguaje popular. En respuesta al madrigal, la iglesia, crea una forma musical llamada motete; posteriormente se crea 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.

El madrigal fue la forma musical secular más importante de su tiempo. 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.

Su difusión se inició con el "Primer Libro de Madrigales" de Philippe Verdelot, publicado en Venecia en 1533. Esta publicación tuvo un gran éxito y la forma creció rápidamente, primero en Italia, y hacia el fin del siglo, a varios otros países de Europa.

El madrigal fue especialmente apreciado en Inglaterra, desde la publicación en 1588 de "Música Transalpina" de Nicholas Yonge -una colección de madrigales italianos con sus textos traducidos al inglés- que inició por sí misma una cultura inglesa del madrigal. Allí tuvo incluso vida mucho más larga que en el resto de Europa; los compositores continuaron produciendo obras de maravillosa calidad aún después de que pasara de moda en el resto del continente. [9]

“La teoría de los afectos será fundamental en la estética musical barroca, basada en principios Aristotélicos expresados en su obra *Retórica* donde argumenta la

existencia de estados de ánimo nombrados como amor, odio, miedo, cólera, etc.”[10]. Esta teoría fue reelaborada en 1597 por Lorenzo Giacomini donde la música y la literatura están en el papel de movilizar los afectos y esto se convierte en una preocupación de filósofos, músicos, y artistas en general que indagan sobre las distintas maneras de mover el alma; uno de los textos más puntuales lo ofrece René Descartes quien distingue amor, odio, deseo, admiración, alegría y tristeza resultantes de los cuatro humores del cuerpo: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra, que a su vez producen los estados sanguíneo, flemático, colérico y melancólico. Es desde esta perspectiva que Kricher, en su tratado *Musurgia Universalis* de (1650), estableció ocho momentos: amor, dolor-llanto, alegría-exaltación, furor-indignación, compasión-lágrimas, temor-aflicción, presunción-audacia y admiración-estupor, los cuales forman parte de tres aspectos esenciales: alegría, quietud y tristeza. Lo esencial radicaba en relacionar efectos y elementos con técnicas musicales, era allí donde la retórica aportaba a las búsquedas de los artistas de la época que buscaban controlar la expresión de los conceptos y dar al lenguaje eficacia para deleitar, persuadir o conmover. Siempre alimentando esas pulsiones de Eros y Tánatos.

f. La importancia del intermezzo y el nacimiento del *bel canto*

Los interludios o en italiano *intermezzo*, fueron fundamentales para el desarrollo de piezas cortas que se presentaban entre descansos de obras dramáticas más extensas, estas micro representaciones de carácter festivo logran trascender como modelo de duración y estructura. Aquí las canciones duran tres minutos, se cultiva el microcuento y las poesías son menos extensas.

En los años 1630 nació un nuevo género que abarcó música y poesía conocido como *bel canto*, este establecía una nueva relación en la que melodía y armonía no se

subordinaban a la palabra, buscaba una coordinación entre ambas. La música cada vez incluía elementos más estéticos, las profesiones se especializaban; intérpretes, compositores, arreglistas, poetas, dramaturgos y actores fueron logrando detalles en procura de llegar a niveles más depurados de la estética.

#### g. El texto y la música en el Clasicismo

Durante el Clasicismo se renuevan muchos de los cánones estéticos, se afianzan ideales renacentistas en cuanto a equilibrio y medida en contraste con las búsquedas barrocas más recargadas. Aunque la ópera seguía siendo en género más desarrollado, en ese momento se enfocó más que afianzar su verosimilitud expresiva. Dentro de la ópera hay dos vertientes antagónicas, una seria y otra cómica o bufa. Genios como Mozart lograron sacar lo mejor del género, además la relación música texto alcanzó esplendor.

Cabe anotar que hay un elemento influyente en la difusión del arte músico textual: el idioma, ya que el lenguaje musical es mundial, pero las distintas lenguas donde se escribe y se canta no son traducidas como ocurre con la literatura escrita y esto deja de lado la comprensión del texto y la interpretación de este. El estilo de la [música culta europea](#) desarrollado aproximadamente entre [1750](#) y [1820](#) por compositores como [Wolfgang Amadeus Mozart](#) y [Joseph Haydn](#) coincide con la época cultural y artística hoy denominada [Neoclasicismo](#) en la arquitectura, la literatura y las demás artes.

“Tuvo sus grandes centros de difusión en [Berlín](#), [París](#), [Mannheim](#) y, sobre todo, [Viena](#). Se caracteriza por la claridad de las texturas, la simetría de las frases, la consolidación de la tonalidad plena y el establecimiento de las formas musicales clásicas (sinfonía, sonata, cuarteto)”. [11]

#### h. El romanticismo en la música

El romanticismo en principio fue solo un fenómeno literario representado por escritores alemanes como Goethe o Schiller, luego llegó a Francia con Víctor Hugo, y a Inglaterra con Lord Byron y Keats. El espíritu romántico revalorizó la música haciéndola objeto de estudio, desde donde surgen especulaciones teóricas, filosóficas y estéticas elevándola al pedestal del arte absoluto. La música experimentó otras búsquedas sonoras con el desarrollo de instrumentos que aportaron nuevos sonidos, aparecieron otros matices y mayores riesgos estéticos. El romanticismo separó las artes ya que los creadores y su público se volvieron más específicos en sus singularidades. Se delimitaron los géneros y su resección, se determinó el uso, se refinaron los gustos. Si bien Europa generaba el mayor número de contenidos, América empezó a tener un lugar en la historias de estas dos artes, en un principio de imitación de un canon dictado por el viejo continente. También hay que anotar la llegada de intelectuales europeos a América, y la formación de algunos artistas americanos en Francia, Alemania y el Reino Unido, entre otros. El pensamiento europea de la música se podía determinar des de las posturas de sus propios artistas.

- Beethoven: “En la música vive la sustancia eterna, infinita, que no es del todo aprehensible”.
- E.T.A Hoffmann: “La música es la más romántica de todas las artes, puesto que tiene por objeto lo infinito”.
- Wagner: “La música tiene un acceso directo a la esencia de las cosas”.
- Hegel: “La música es revelación del absoluto bajo la forma del sentimiento”.
- Schopenhauer: “El compositor revela la esencia íntima del mundo mediante un lenguaje que su razón no entiende”.

Este fue el momento en el que la música conquistó su autonomía y se disipó la idea de su subordinación al texto, aparece ya más como arte asemántico alejándose de los contenidos conceptuales para llegar a lugares emocionales, aunque la ópera sí escogía textos de máxima importancia para llevarlos a escena. El romanticismo conservó la interdependencia música texto reflejada en formas musicales como el lied y la ópera.

En el siglo XVIII se empezó a notar un progresivo alejamiento entre música y literatura, ello debido a factores racionales y convencionales. El lenguaje escrito se hizo duro y muy articulado, mientras el musical se aferró a lo melódico y armónico sin la necesidad de transmitir contenidos concretos. Esto permitió que las sensaciones y los públicos se dividieran, y al mismo tiempo los creadores. También nacieron especialidades que permitieron la exploración exhaustiva y exclusiva de cada uno de los géneros. No con esto se quiere decir que hubo un divorcio. Se puede afirmar que siguieron siendo pareja, pero ya no vivían en la misma casa. También hay que resaltar la música instrumental y con ella el alejamiento del factor lingüístico, de manera simultánea la novela moderna tomó fuerza como género principal, y junto a ella una creciente masa de lectores; la poesía, el teatro, el cuento y las crónicas fortalecieron la capacidad que la humanidad tiene de narrarse y perdurar gracias a la escritura.

Las principales formas musicales del Romanticismo son las siguientes:

**Preludio.** Pieza en un solo tiempo, de corta duración y con características de virtuosismo, escrita principalmente para piano.

**Bagatela.** Composición corta para piano y sin ninguna pretensión.

**Estudio.** Obra breve de restringido material temático, en donde un motivo va adquiriendo cada vez mayor dificultad.

**Impromptu.** Obra no sujeta a ninguna norma y en la que el ejecutante tiene libertad de improvisación.

**Nocturno.** Composición de carácter apacible y sentimental con una delicada y expresiva línea melódica.

**Lied.** Canción culta, refinada, íntima y de sugerencias líricas.

**Sinfonía y concierto.** La sinfonía y el concierto se desarrollaron y se adaptaron a los ideales románticos. El primer sinfonista romántico fue Beethoven. Los compositores románticos posteriores estuvieron influidos por el esquema formal que dio Beethoven a la sinfonía.

**Música programática.** Tuvo gran importancia este tipo de música sinfónica que pretende expresar una idea, historia, etc., y comunicarla al oyente por medio de un programa que sirve de argumento. La música programática dio origen al poema sinfónico.

**Poema sinfónico.** Obra orquestal de un solo movimiento en el que se desarrolla musicalmente un argumento. Es la gran forma romántica, que establece una unión entre la poesía y la música.

#### i. El romanticismo en la literatura

La letra romántica movida por los cambios y utopías refleja que los escritores gozaban de libertad de expresión. La lucha por la libertad aparece plasmada en las letras de Goethe y Young. En las letras hispánicas se nota un estancamiento en relación a Europa, originado en parte por presiones religiosas.

El carácter individualista y la búsqueda de lo absoluto sumado el sentimiento de rebeldía y libertad, le aportó al movimiento. También es de señalar que el nuevo espíritu afectó a la versificación. Frente a la monótona repetición neoclásica de letrillas y

canciones, se proclamó el derecho de utilizar todas las variaciones métricas existentes, de aclimatar las de otras lenguas y de innovar cuando fuera preciso. El romanticismo se adelanta aquí, como en otros aspectos, a las audacias modernistas de fin de siglo.

Varios son los **temas de la lírica romántica**:

- El **Yo**, la propia intimidad. Fue Espronceda, dejando en su *Canto a Teresa* una desgarradora confesión de amor y desengaño, quien con más acierto ha logrado poetizar sus sentimientos.
- El **amor pasional**, con entregas súbitas, totales, y rápidos abandonos. La exaltación y el hastío.
- Se inspiran en **temas históricos y legendarios**.
- La **religión**, aunque frecuentemente sea a través de la rebeldía con la consiguiente compasión y aun exaltación del diablo.
- Las **reivindicaciones sociales** (revalorización de los tipos marginales, como el mendigo).
- La **naturaleza**, que es mostrada en todas sus modalidades y variaciones. Suelen ambientar sus composiciones en lugares misteriosos, como cementerios, tormentas, el mar embravecido, etc.
- La **sátira**, frecuentemente ligada a sucesos políticos o literarios.

j. Música y música en los siglos XX

El siglo XX llegó en medio de la diversidad de lenguajes y estilos. Dentro de esta dinámica se empezó a generar una división entre la música culta y la música popular, la primera más regida por la gramática musical y la segunda más de orden espontáneo, ligado al empirismo y talento de los ejecutantes. Gracias a los

nacionalismos, la cultura popular se masificó con mayor fuerza hacia el siglo XIX. La música culta se hizo más compleja y se especializó, nacieron técnicas vocales como el *sprechgesang* o canción hablada; mientras tanto, en la música popular la diversificación de estilos fue desde el jazz hasta el rap. En la literatura las vanguardias estuvieron atravesadas por los conflictos bélicos, el protagonismo de los medios masivos de comunicación, la ruptura de los límites entre géneros, los mercados masivos generados por la tecnología y los mercados; pero con cada descubrimiento algo inevitablemente desaparece, entra la nostalgia y el olvido.

El cambio más influyente en la relación de la literatura con la música es la desaparición de la métrica, ya que ésta era la que marcaba los compases dentro del ritmo poético musical.

Desde el Romanticismo se observa una evolución estilística profundamente ligada a la situación histórico política que dio vía a estilos nacionalistas en búsqueda de identidad nacional a través de la exaltación patriótica. En esta misma vía se fortaleció el folclore hasta comienzos del siglo XX, cuando la multitud de estilos respondía a las nacientes sensibilidades artísticas y a la necesidad de nuevos vínculos expresivos en momentos complejos y agobiados por guerras e incertidumbres.

#### k. Literatura y música en el siglo XXI

Con la llegada de las vanguardias apareció el expresionismo como un fenómeno multidisciplinar que tocó la música y la literatura, transmitiendo la angustia del ser humano desde la pasión, el desespero y los impulsos inconscientes muy ligados al psicoanálisis y a las corrientes alemanas. Se buscaba distorsionar la realidad en la búsqueda de una hiper-expresividad que incidiera especialmente en la tensión y el dolor conjugados con lo macabro y grotesco en una deformación semántica de la lógica,

tratando de excluir toda función referencial. Un representante de este momento fue Arnold Achonber, padre de la atonalidad, quien con obras como *Los jardines colgantes* basado en la poesía expresionista de Stefan George, logró una excelente línea vocal entre la declamación y el canto, es una declamación cuya entonación aportó a la construcción dramática, musical y narrativa, como se aprecia en la obra *Pierrot Lunaire* basada en poemas surrealistas de Albert Giraud. Para Schonberg, toda música compuesta a partir de la literatura era una libre interpretación, ya que era poner en sonidos la lectura del compositor.

La brecha entre música culta y música popular cada vez se amplió, ingresando otro tercer elemento, la música comercial mediada por los *mass medias*. La misma suerte tuvo la literatura que se dividió en los clásicos, las corrientes nuevas y alternativas más *los best seller* de fácil valoración estética pero con buenas ventas. A su vez la literatura se fortaleció como base del cine y posteriormente de la televisión, en muchos casos fue a través de esta que logró llegar al público masivo.

Al llegar a la modernidad y a la posmodernidad la música se tornó en espectáculo de masas, en producto millonario, en fenómeno mediático. Los músicos pasaron a ser estrellas, los medios se especializaron en la difusión de esta relación en el mundo ante el consumo de productos musicales. La literatura también hizo parte de la cultura de masas, los *bet seller* lograron tirajes mundiales, algunos de la mano del cine se convirtieron en fenómenos mediáticos. Es importante diferenciar el arte comercial de las obras de arte. El primero está ajustado a las lógicas de consumo masivo de oferta y demanda, una reproducción en muchos casos de modelos efectivos y también desechables. Es poco el arte musical o literario que desde la creación y la experimentación logra llegar a los grandes mercados, pero aun así es arte creativo que logra tener públicos especializados que a su vez se benefician de las aldeas globales de

la información, y que desde la resistencia de la marginalidad logran sostenerse y validarse.

### **Capítulo 3**

#### **Elementos musicales en la literatura y literarios en la música**

*"canta, oh diosa, la cólera de Aquiles..."*

#### a. Las raíces

La literatura y la música se han desarrollado en paralelo, para nuestra civilización desde la antigua Grecia encontramos el *Trivium* que agrupaba tres artes liberales, la gramática, la retórica y la dialéctica que también se podía convertir en el *Quadrivium* que agrupaba la aritmética, la geometría, la música y la astronomía. Todas estas artes tenían elementos en las ciencias y las creencias, respondiendo a las preguntas esenciales de los seres humanos. No se pensaban por separado, y su desarrollo fue de manera simultánea. Un ciudadano culto debía conocerlas en su conjunto, y en muchos casos dominar algunas, eran dos mitades de un todo que nacieron bajo una necesaria interdependencia y se fueron separando debido a la especificación de cada una de ellas.

Para el año 1900 a.C. llegaron a Grecia tribus como los Jonios, Aqueos y Eolios. Estos fueron los creadores de la cultura micénica al mezclarse con la cultura minoica de Creta. En el 1200 a.C Grecia sufrió una importante invasión de los Dorios. De este periodo tenemos como testimonio los textos de Homero la *Iliada* y la *Odisea*, que presentan las gestas de los héroes micénicos. De estos textos sacaron la inspiración los cantores para crear sus canciones que seguían las melodías tradicionales o *nomoi*. Cantar siempre fue una efectiva manera de narrar con eficaces posibilidades comunicativas en diversos escenarios, desde los populares y paganos, hasta los sacros y sublimes y gracias a estos cantos que se perpetuaron hoy conocemos algo de su historia.

“La música en la antigua Grecia era materia obligada de estudio, hecho que demuestra la evolucionada cultura del pueblo griego. Los instrumentos musicales más populares eran la lira y la cítara, pero existía además el *aulos*, un instrumento de viento formado por dos caños dobles en forma de ángulo; este instrumento se dedicaba a la

adoración de Dionisio. Otros instrumentos musicales de la antigua Grecia eran el arpa, *sambyke* o *magadis*, y sus formas menores, *pectis* y *barbitós*; estos artefactos cumplían su función de acompañamiento y respaldo de la palabra, el músico interpretaba atento a los requisitos de la narración”[12].

La poesía lírica aparece en el siglo VII a.C., su nombre se debe a que los textos contenidos en ella fueron acompañados con música interpretada a través de la *lira*. Según los historiadores, los temas se referían al amor, a las gestas heroicas y a las adoraciones. Más adelante, cuando Atenas se convirtió en el centro cultural de Grecia, a principios del siglo V, aparecen el *ditirambo* y el *drama*, de suma importancia en este contexto de la música y la literatura porque complementan los canales expresivos y de comunicación con puesta en escena y vestuario pensados para grandes públicos.

También es muy importante mencionar la épica, donde los cantares de gesta se esforzaban para hacer coros pegajosos y de esta manera permanecer en la memoria de los auditorios. Del mismo modo se usaba la dramática que hacía que la música y la historia fueran teatralizadas; las danzas litúrgicas y rituales sacros configuran ejemplos donde letras y música se ponían al servicio del mensaje.

No hay para los griegos una palabra que signifique música, tampoco lo hay para literatura, lo más cercano es el arte de las musas incluyendo muchas representaciones artísticas como la danza, la gimnasia, incluso la filosofía; esta integralidad al arte también abarcaba el saber y el cuidado del cuerpo. Por esto no hay un término que redujeran a una sola práctica o concepto a alguna de estas. Tampoco hay una palabra que designe al poeta, solo hasta el siglo V a.C., Heródoto lo denomina compositor o cantor. La música y la poesía estaban desde la educación temprana y ligada a las fiestas, entierros y tradiciones del pueblo Griego que, en ocasiones podía ser ritual, en otras festiva y en algunos casos se pensaba como obra de arte. No se era artista, se era

ciudadano y por ende se podía hacer y disfrutar del arte, la filosofía, la gimnasia y demás actividades que complementa al ser humano. Ya para la modernidad la humanidad es más consumidora (pasiva) del arte, está presente de manera constante, no se reflexiona porque de alguna manera está implícito en la cultura.

La música como tal está relacionada con la llegada de la Lira, la cítara y la flauta doble en el siglo VII a.C., además de los instrumentos percutivos como las castañuelas, los tamboriles, o los timbales propios de la fiesta orgiástica. En el canto también aparecen los coros monódicos y mixtos, la función de los instrumento se basaba en el acompañamiento de la palabra, sus sonidos marcaban el ritmo del declamador y eran un pie para la memoria. En muchos casos el mismo juglar ejecutaba el instrumento, en otros era acompañado con una base melódica por intérpretes. Las emociones eran parte fundamental en las expresiones poéticas, en tono personal narra poéticamente bajo la base musical, poco a poco y mediante la sofisticación del género; el poeta se centró más desarrollar su poesía y los músicos en dar más calidad a sus interpretaciones. El público acogió las expresiones y los creadores profundizan las búsquedas narrativas y sonoras.

En Occidente no se puede hablar de un primer momento o de un primer elemento que deje ver con claridad la unión entre la literatura y la música. Se pueden nombrar momentos de una relación dialéctica entre teoría, práctica y contextos. Desde el ámbito del cosmos la música de las esferas de los Pitagóricos, donde los planetas representaban la escala musical y desde estas el *ethos* y la *catarsis*, influyen en el desarrollo de la humanidad, los seres humanos están atravesados por un ritmo cósmico y matemático, son las artes una de las tantas maneras como ello se hace evidente. Lastimosamente el medioevo no dio ninguna validez a los elementos del cosmos y solo hasta el siglo XVII se recupera, en los tratados teóricos, la monodia Griega en favor de la comprensión del texto y se logran descubrir los valiosos aportes, que lastimosamente

con los romanos se pierden o desfiguran. Fueron tan claros que hoy las bases literarias y musicales son griegas y sus aportes construyeron el rumbo de las dos artes.

b. La humanidad en sonidos

La historia de la humanidad cuenta con toda una memoria sonora y textual que la representa y define, esta historia está llena de autores anónimos y celebridades que aportaron desde la búsqueda estética o la casualidad enriquecida con influencias y aportes. A esto hay que sumarle que la literatura y la música son talentos, no en todos los casos se nace dotado de los dos, son poco los seres con talentos doble, creadores hábiles desde el lenguaje musical y el lenguaje literario logrando obras trascendentes, algunos tienen la habilidad, pero cultivar cada una de estas expresiones artísticas requiere de trabajo y disciplina que puede tomar la vida entera. Por eso son casos excepcionales, y en muchas ocasiones geniales, donde logran crear de manera magistral en las letras y acordes de manera individual. Revisando la historia es más común encontrar a músicos proponiendo desde la literatura que a literatos desde los sonidos, y la recordación de su obra está casi siempre ligada solo a una de sus artes. También están las parejas de creadores, grupos y trabajos conjuntos donde se suman búsquedas y encuentro bajo el principio aristotélico de la mimesis, estos colectivos son fuertes desde sus individualidades, siendo más frecuentes en la música ya que la creación literaria casi siempre está bajo un proceso de soledad del escritor.

“El sonido. El sonido es la unidad mínima de la Música como ciencia y como arte. El sonido articulado es también la unidad mínima de la Fonética y de la Literatura oral. En el campo de la Música, la altura, la duración, la intensidad y el timbre definen el sonido; cualidades que permiten distinguir los sonidos graves de los agudos, los fuertes de los débiles, los emitidos por un instrumento o por otro, y por su duración los equivalentes a las distintas notas musicales desde las redondas a las semifusas pasando por toda la gama de blancas, negras, corcheas,

semicorcheas y fusas. En el terreno lingüístico-literario' constatamos, igualmente, como cualidades del sonido el tono, el timbre, la cantidad y la intensidad que permiten diferenciar: el tono las vocales altas (i, u), medias (e, o) y bajas (a) ; el timbre distingue las vocales agudas (i, e) de las graves (o, u) y de las neutras (a); la cantidad las vocales largas de las breves, cualidad ésta que no posee relevancia fonológica en nuestra lengua, si bien un estudio experimental demuestra su existencia ; la intensidad diferencia las tónicas de las átonas".[13]

Todas las artes imitan, su objetivo es reproducir la realidad, reproducirse a ellas mismas en una constante influencia directa e indirecta por medio de la cual se cree desde lo creado, copiando, modificando, resignificando o simplemente reproduciendo desde los instrumentos particulares de cada una. La tarea es buscar la catarsis y la emotividad del receptor bajo los efectos estéticos; el buen arte conmueve y en ocasiones transforma. Hegel nombra la literatura como el arte universal y su afirmación radica en la expresión máxima de la imaginación, pero la creación musical también lograr reproducir, crear y transmitir sonidos que al mismo tiempo son vibraciones y sensaciones que transforman la realidad. La literatura organiza el pensamiento, es una comunicación común entre los seres humanos, desde ella se produce la reflexión con las artes. Ella se fija en los recuerdos, el lector es un sujeto activo en la construcción de sentido de la obra; mientras que por el lado de la música el oyente se evoca desde los ritmos armónicos que llegan a su memoria, produciendo vibraciones sonoras significativas.

El sonido es la unidad mínima de la música como ciencia y como arte, el sonido articulado también es la unidad mínima de la fonética en la literatura oral. Hacia el terreno musical la altura, duración, intensidad y el timbre articulan el sonido, matices graves o agudos, fuertes o débiles se representan en una gramática musical; en el campo lingüístico también se encuentran el tono, el timbre, la cantidad, la intensidad, lo grave,

agudo y neutro. Esto es un principio donde, desde su estructura inicial, la música y la literatura parten de bases comunes en su construcción y con intenciones de comunicación similares además de complementarias.

### c. Del compás a la métrica

Es importante destacar que la forma de contar las sílabas se basa en la reglas de la métrica que, en manos de un arreglista, pueden acompañarse con los compases musicales. Los poetas clásicos retomaban la métrica con los poemas de arte mayor o menor, los poemas cantados necesitan ajustarse ya que la métrica musical y la poética no siempre coinciden en tiempos y tonos. La relación entre métrica y poesía es tan estrecha que la palabra verso, con la que se nombra la unidad métrica por excelencia, se puede usar como sinónimo de poesía lírica. Lo mismo sucede en la música donde la métrica rige el tempo o velocidad. Del ajuste de las dos métricas depende en gran parte la armonía.

El verso es el equivalente métrico del compás. Es importante tener en cuenta las siguientes definiciones para rastrear el encuentro de las palabras con el sonido y los compases. “*Cantar es hablar despacito para saborear los matices*” se lee en McLuhan (1972:278); por su parte D’Introno afirma que “ Hablar una lengua no implica solamente concatenar sonidos, morfemas y palabras en oraciones y entender el significado de cada palabra, morfema u oración formada, implica también cantar en esa lengua: es decir en una oración el hablante no sólo articula los sonidos consonánticos y vocálicos contenidos en la oración, también le asigna a la oración una melodía y un ritmo” (1999:13). La poesía lo que hace es enfatizar lento y acentuado una tendencia natural de la lengua que privilegia sentidos rítmicos. Finalmente se pueden presentar algunos patrones que explican la incidencia del sonido en la palabra.

- “1. El tempo: permite el acceso a la velocidad media de la obra y su correspondiente unidad de medida.
2. El tipo de comienzo de la obra: su análisis facilita la identificación de la unidad acentual más próxima.
3. La densidad cronométrica: considera la sucesión de eventos de la obra con relación al tempo.
4. Las unidades formales: su determinación y la estimación de su extensión ayuda a establecer relación entre la estructura formal y la métrica.
5. El ritmo armónico: permite establecer la frase armónica con los puntos de gravitación melódico-armónicos de las unidades formales de la obra musical.
6. El número de niveles métricos y su manifestación explícita en la textura: la identificación de la parte de la textura en que se manifiesta cada nivel métrico brinda el mapa métrico de la obra.
7. Las relaciones de inclusión entre los niveles métricos (agrupamiento/suma y partición/división): permite acceder a los múltiples niveles de la jerarquía métrica”.<sup>[14]</sup>

#### d. La métrica llevada a la música

Gran parte de la historia de la unión poesía y música estuvo regida por los patrones métricos. “Si en el lenguaje la unidad de sonido básica es el fonema, en la música esta unidad la constituye el tono.” (Gómez, Bajo, Puerta, Macizo, 2000, p. 67). Por esto la música es un lenguaje, pero ¿qué pasa cuando los lenguajes se unen? Pues surgen las coincidencias que les permiten representarse simultáneamente, un punto de unión fundamental ocurre cuando la poesía se adapta a los códigos musicales sin perder

su sonoridad y su métrica, podemos ver algunos ejemplos de esto según la cantidad de sílabas métricas.

En la música los menos comunes son los versos bisilábicos ya que por lo pequeños generan estrofas de carácter irregular y se encuentran en canciones con estrofas isométricas, es decir, están casi siempre mezclados con versos de mayores tamaños. La sílaba no es una unidad de uso inmediato, no es un signo por sí mismo, es la parte resultante de descomponer fónica y acústicamente unidades más complejas, como las palabras o las frases, que sí poseen significación. Pero el sonido resultante es el objetivo. En algunos casos tiene un objetivo meramente estético, es decir, pueden limitarse a sonidos sin sentido textual pero sí con un matiz sonoro. Ejemplo:  
Sur, Anibal Troilo [15]

San Juan y Boedo antigua, y todo el cielo,  
Pompeya y más allá la inundación.  
Tu melena de novia en el recuerdo  
y tu nombre florando en el adiós.  
La esquina del herrero, barro y pampa,  
tu casa, tu vereda y el zanjón,  
y un perfume de yuyos y de alfalfa  
que me llena de nuevo el corazón.  
Sur,  
paredón y después...  
Sur,  
una luz de almacén...  
Ya nunca me verás como me vieras,  
recostado en la vidriera.

Los trisílabos son versos de arte menor donde el arreglista puede usar la sinalefa para alargar la duración de la sílaba y ajustar el sonido, también en la interpretación puede alargar la terminación. Es importante saber que sin los límites de la estructura

rítmica el acento musical, frase y duración la música sería imposible. “En inglés antiguo la palabra "rima", derivada de "ritmo", fue asociada y confundida con "número" de "rin" y el uso moderno musical de términos como "métrica" y "medida" también reflejan la importancia histórica de la música, al igual que la astronomía, en el desarrollo del conteo, aritmética y la medición exacta del tiempo y (frecuencia) período que son fundamentales a la física”.<sup>[16]</sup>

Ejemplo: Un vestido y un amor (Te vi), Fito Páez [17]

Te vi...  
Juntabas margaritas del mantel  
Ya sé que te traté bastante mal  
No sé si eras un ángel o un rubí.

El primer verso de la estrofa está compuesto por dos monosílabos, y bajo la métrica se considera un verso de tres sílabas ya que termina en monosílabo (1+1+1).

Ya cuando los versos se van ampliando a tetrasílabos son más comunes en la música y se suelen combinar con octosílabos creando estrofas de pie quebrado, siempre procurando compases binarios que tienen dos pulsaciones. Una fuerte y otra débil, táta-táta o úndos - úndos en los compases simples. Compases binarios tienen dos pulsaciones. Una fuerte y otra débil táta-táta o úndos - úndos en los compases simples.

Ejemplo: Recuerdo malevo, Alfredo Le Pera [18]

Tiempo viejo,  
caravana  
fugitiva  
¿dónde estás?

Los pentasílabos son muy usados en géneros folclóricos ya que se basan en la seguidilla y es común encontrarlos en combinación con versos heptasílabos.

“Para ajustar el ritmo se pueden usar compases ternarios: tienen tres pulsaciones onomatopéyicamente: tátata, tátata o úndostres, úndostres, como el ritmo del vals. Dentro de la palabra y de la frase, la equivalencia que las sílabas tienen en abstracto se conserva parcialmente, sobre todo por la uniformización perceptiva de una duración muy aproximada, pero totalmente irregular; es esto lo que convierte a la sílaba en unidad de cómputo. Pero la equivalencia en ciertos aspectos es también el espacio de las variaciones tonales que conforman la musicalidad del lenguaje que la poesía trata de recuperar” [19].

Ejemplo: Mi Buenos Aires, Carlos Gardel [20]

Tierra florida  
donde mi vida  
terminaré.  
Bajo tu amparo  
no hay desengaño  
vuelan los años,  
se olvida el dolor.

Los versos heptasílabos son los más comunes en la música ya que por su extensión son muy versátiles, las siete sílabas se ajustan muy bien al ritmo de compases cuaternarios: tienen cuatro pulsaciones (tátatata, tátatata o úndostrescuatro). En este caso el tercer tiempo tiene una leve acentuación. Es semifuerte, se marca menos que en uno del primer tiempo con el fin de ajustarse al golpe rítmico y acompañar con las estructuras melódicas.

El día que me quieras: Carlos Gardel [21]

Acaricia mi ensueño  
el suave murmullo  
de tu suspirar.  
Como ríe la vida  
si tus ojos negros  
me quieren mirar.  
Y si es mío el amparo  
de tu risa leve  
que es como un cantar,  
ella aquieta mi herida,  
todo, todo se olvida.

Los versos octosílabos son los más comunes dentro del arte menor presente en música, es usado principalmente por las canciones románticas. También es propicio para el idioma español dado su ritmo y sonoridad que se ajusta a la [armonía](#) bajo una concepción vertical de la sonoridad, y cuya unidad básica es el [acorde](#) que regula la concordancia entre sonidos que suenan simultáneamente y su enlace con sonidos vecinos.

Podemos denominar ritmo como la alternancia regular en el tiempo de fenómenos semejantes, y sobre este el acento constituye la clase de equivalencia más característica en relación con la sílaba. Si la secuencia lingüística y musical puede ser caracterizada como una sucesión de golpes (notas o sílabas), el acento sirve para destacar determinados golpes y organizar la secuencia rítmicamente; un error en este ajuste dejaría la unión texto música a destiempo o disonante.

El Reloj: Armando Manzanero [22]

Reloj no marques las horas  
porque voy a enloquecer  
ella se irá para siempre

cuando amanezca otra vez.

Los versos de arte mayor como los eneasílabos son usados de manera atípica cuando el músico no puede adaptar un verso octosílabo. En la canción la Maza, a manera de ejemplo, también podemos reconocer una anáfora “si no creyera”. Porque la métrica poética es solo un referente cuando la poesía es llevada a la música, no una camisa de fuerza. En la actualidad cuando impera el verso libre podemos ver que los arreglistas tienen más libertad de ajustar los versos sin forzarlos.

“Pero el acento no es sólo la marca de una diferencia entre las sílabas, es también un factor que regula la altura de las sílabas y, en definitiva, la entonación de la frase, es decir su curva melódica, su música efectiva más allá del mecanicismo métrico-rítmico. De esta forma se abre la posibilidad de un conflicto entre el papel rítmico del acento, que exige un relieve particular en la penúltima sílaba y por tanto una configuración tonal específica, y su papel melódico que liga las variaciones tonales al sentido de la frase”. [23]

La Maza: Silvio Rodríguez [24]

Si no creyera en la locura  
de la garganta del sinsonte,  
si no creyera que en el monte  
se esconde el trino y la pavura;

si no creyera en la balanza,  
en la razón del equilibrio;  
si no creyera en el delirio,  
si no creyera en la esperanza;

si no creyera en lo que agencio,  
si no creyera en mi camino,  
si no creyera en mi sonido,  
si no creyera en mi silencio,

¿qué cosa fuera,  
qué cosa fuera la maza sin cantera?

“El arreglista debe construir un relato sonoro paralelo que soporte el texto sin desdibujarlo, teniendo en cuenta que los momentos más problemáticos del poema son los silencios; su ubicación y su duración influyen de manera decisiva en el ritmo y en la melodía, hasta el punto de que, si resultan inadecuados, pueden hacer que el primero se pierda y la segunda se transforme y desfigure. Es en el terreno de las pausas donde la doble matriz de la partitura poética (dicción natural y disposición tipográfica) transmite con más frecuencia instrucciones contradictorias que pueden poner en peligro la ejecución musical del poema. Recordemos que la premisa que manejamos como determinante de la dicción del poema es su condición musical. En música, los silencios tienen el mismo valor que las notas y pueden ocupar cualquier posición, como las notas mismas, aunque su lugar más frecuente sea al final de la pieza o de alguna parte completa. En poesía, aunque se conserva esta segunda tendencia, no se da la posibilidad de que ocupen cualquier lugar” [25].

De otro lado están los versos decasílabos, con algunas variables respecto a los anteriores. Los versos dodecasílabos permiten una división musical en su interior, esto es, en dos hemisferios; además se pueden ajustar con figuras retóricas o con una acentuación distinta si la música lo amerita, privilegiando una narrativa del sonido.

Hay ejemplos de versos decasílabos en la canción Yo Vengo a Ofrecer Mi Corazón, Mercedes Sosa [26]

Luna de los pobres siempre abierta,  
yo vengo a ofrecer mi corazón,  
como un documento inalterable  
yo vengo a ofrecer mi corazón.

Los versos endecasílabos por su complejidad son comunes en música culta que puede extenderse gracias a las múltiples posibilidades de los instrumentos, a las cualidades interpretativas de los músicos y a la formación musical de los compositores. En el siguiente ejemplo Joaquín Sabina, que más que músico es poeta, logra presentar una canción usando esta métrica.

No Hago Otra Cosa Que Pensar En Ti, Joaquín Sabina [27]

No hago otra cosa que pensar en ti  
por halagarte y para que se sepa  
tome papel y lápiz  
y esparcí  
las prendas de tu amor,  
sobre la mesa.  
buscaba una canción  
y me perdí  
en un montón de palabras gastadas  
no hago otra cosa que pensar en ti  
y no se me ocurre nada...

El verso dodecasílabo en su estructura de arte mayor es muy frecuente y se encuentra de manera simple o compuesta. Su extensión permite ajustarse a la duración del compás y al mismo tiempo permite una fluidez vocal en su interpretación.

Ejemplo: Gracias a La Vida, Violeta Parra [28]

Gracias a la vida que me ha dado tanto.  
Me dio dos luceros que, cuando los abro,  
perfecto distingo lo negro del blanco,  
y en el alto cielo su fondo estrellado  
y en las multitudes el hombre que yo amo.

Los versos alejandrinos con catorce sílabas, casi siempre de dos hemistiquios de siete sílabas sin sinalefa, son muy usados por su polirritmia que le da sus acentos interiores. El verso es el equivalente poético del compás. Fija el número de sílabas, la posición del acento principal y la condición de los acentos secundarios.

Ejemplo: Alejandrinos de septiembre, Joaquín Sabina

Septiembre es un cadáver con los ojos abiertos,  
eta vuelve a su torva catarsis en logroño,  
el sábado cumplimos treinta y pocos conciertos,  
los de mi quinta riman mejor con el otoño.  
el páramo se cala su boina barojiana,  
su colonia barata de posguerras civiles,  
el futuro imperfecto ya es hoy por la mañana,  
dos pájaros de un tiro campan por los madriles.

Pentadecasílabos, es decir, versos de quince sílabas son poco comunes, pero hay autores que se esfuerzan para adaptar o escribir bajo esta estructura compleja.

“La musicalidad del poema se encuentra en su desarrollo melódico que se pliega rítmicamente al esquema métrico adoptado. Es esta incrustación en los moldes rítmicos del verso lo que define a la melodía poética: las elevaciones y depresiones en la altura tonal, en definitiva, están en relación con el sentido del enunciado, en la medida en que éste determina la división en grupos de entonación y la decisión de cuáles son, dentro de éstos, las sílabas acentuadas y las sílabas inacentuadas y de cuáles de las acentuadas (y las adyacentes inacentuadas) están asociadas a cambios tonales y cuáles no (Sosa, 1999: 33). El verso, es decir, el esquema rítmico, introduce un elemento de distorsión en el flujo natural de los tonos en la medida en que supone una división artificial (al margen del sentido) de los grupos de entonación y, como consecuencia de ello, una

asignación artificial de acentos de grupo. Por ello, la línea melódica del poema se mueve gradual y cadenciosamente, es decir con constantes subidas y bajadas en el tono, pero generalmente sin grandes saltos, siguiendo simultáneamente el curso del sentido, de ese querer decir que la define, y el curso del verso, de esa división y acentuación arbitrariamente regular que una veces converge y otras entra en conflicto con el curso sintáctico semántico, pero que en la dicción han de quedar en todo caso ensamblados sin violencia” [29].

Un ejemplo de una canción con el uso de los versos de quince sílabas es el siguiente.

Por Debajo de La Mesa: Manzanero [30]

Por debajo de la mesa acaricio tu rodilla  
y bebo sorbo a sorbo tu mirada angelical  
mi respiro de tu boca esa flor de maravilla  
las alondras del deseo  
cantan, vuelan, vienen, van

Versos hexadecasílabos son los más extensos y se conocen también por octonarios pues sus dieciséis sílabas métricas se suelen presentar de ocho más ocho (8+8).

Ejemplo: Razón de vivir, Victor Heredia [31]

Para aligerar este duro peso de nuestros días,  
esta soledad que llevamos todos, islas perdidas.  
Para descartar esta sensación de perderlo todo,  
para analizar por donde seguir y elegir el modo;  
para aligerar, para descartar,  
para analizar y considerar, sólo me hace falta que estés aquí  
con tus ojos claros. ¡Ay! Fogata de amor y guía, razón de vivir mi vida.

Para terminar, se puede observar un ejemplo de los versos heptadecasílabos que debido a su extensión logra, en ellos mismos contar una historia; se suelen combinar

con otros versos y su uso es frecuente en canciones lentas que facilitan la vocalización.

Ejemplo: El Árbol de La Plaza, Vicentico [32]

El árbol de la plaza del barrio viejo no crece más  
se ha quedado quietito todo pelado por qué será  
la tierra está tan seca en cualquier momento se va a quebrar  
pareciera que el cielo se fue olvidando cómo llorar.

Al tomar distancia de la métrica y decidirse por el verso libre, el músico puede construir su canción a partir de la letra o de la melodía. Con la aparición del verso libre en el siglo XVIII llegaron nuevas libertades a la escritura que, en consecuencia, se vieron reflejadas en la música, sin bien se pierde en exactitud, se gana en libertad, la base está en la rima y en el ritmo. En la actualidad es muy raro que la métrica aparezca en los nuevos poetas de la manera rígida propia del pasado, los textos poéticos siguen estructurándose bajo parámetros y figuras retóricas que permiten al lenguaje lograr su mayor expresión sonora y metafórica.

Más allá del verso de desarrolla la música, los elementos rítmicos se dan en el verso de manera reiterada, es decir en cada verso, pues desde el punto de vista métrico-rítmico los versos guardan cierta semejanza. La melodía por el contrario se extiende más allá del verso porque sentido no termina necesariamente con la última sílaba de este.

e. Ritmo y armonía: las bases en lo literario y en lo musical

El ritmo, común a muchas disciplinas, es básico para la literatura y vital para la música, sin el ritmo la armonía sería compleja. Desde el inicio la música se basa en el tiempo que es marcado por los instrumentos de percusión, en la poesía también se

marcó el ritmo poético para garantizar la rima, al igual que para facilitar la memorización de la poesía oral. El ritmo fónico y métrico de entonación y acentuación se logra con el uso de acentos que jalonan las sílabas fuertes, con los grupos fónicos y con el juego de elevación y descenso melódico de la voz. También se pueden evidenciar ritmos psíquicos y de sentimientos. Todo esto se rastrea en la poesía de manera clara, pero para la prosa es más complejo, aun así hay un tipo de ritmo en cada texto, género u autor, donde se engloba una estructura fónico sintáctica, por eso la reiteración de palabras, la velocidad de la narración incorporada, las técnicas narrativas y demás propuestas del escritor le imprimen características al relato similares a las que un músico incorpora en sus composiciones.

Podemos ver la armonía como otro elemento común usado por la música y la literatura, esta cualidad es básica en las artes, de ella depende la belleza y aceptación de muchas obras. La música acompañada de manera agradable y armónica presenta sonidos simultáneos donde los acordes adecuan el encuentro y unión con el ritmo narrativo, que es variable según la época, los tipos de literatura y el escritor. La armonía sustituye a lo discursivo-lógico para apoyar la intensidad de la emoción estética de las palabras y de las cláusulas en la selección fonética para, así suscitar, una sensación eminentemente estética.

#### f. La sintaxis textual y musical

El ordenamiento de los sonidos y silencios juega un papel tan importante como el de las palabras en una oración. Esta sintaxis logra una estructura que se puede entender desde la teoría de Noam Chomsky acerca de la estructura profunda y superficial que tiene el lenguaje, estos conceptos pueden ser aplicados al lenguaje musical. En la música la estructura profunda es la armonía, ya que ella rige la

representación que pueda darse, y la melodía sería la estructura superficial, la representación externa basada en las reglas armónicas.

Las notas musicales son unidades mínimas que significan, como en el caso de los morfemas en la escritura. Por lo tanto, al juntar o combinar varias de esas unidades mínimas de significado (nota musical + nota musical... morfema + morfema...) el resultante en los dos casos es una célula musical o una palabra sujeta de análisis discursivo, que en lo musical se puede decir que está constituido por células (morfemas) y motivos musicales (palabras) que le dan cuerpo a semifrases (sintagmas) las cuales conforman frases o estructuras más grandes (cláusulas), y éstas pasan a formar ideas musicales completas (enunciados); en donde también se dan pausas marcadas por la armonía o por los silencios que estén señalados en la partitura, o por valores rítmicos más largos.

“El discurso lingüístico está compuesto por oraciones y/o enunciados, en donde cada una de las partes que lo conforman se suceden según los principios organizativos de una lengua (gramática) y que a su vez, en base a dichos principios, se pueden distribuir de manera diversa (sintaxis), en el discurso musical se da exactamente lo mismo. Obviamente es otro el lenguaje pero el principio es análogo. En otras palabras, el equivalente en música tanto de la gramática como de la sintaxis viene a ser la armonía. Puesto que en una obra musical, dependiendo del período en el cual se inscribe, se siguen ciertas reglas de conducción melódica (o principios organizativos) que encontrarán su base en la armonía, la cual al mismo tiempo determina la sintaxis de una idea musical y de todo el discurso” (Barrera Linares, L. (2003). [33]

La función semántica primordial es comunicar, pero cada sistema lo hace desde sus particularidades.

“El lenguaje se basa en comprender la interacción de sus niveles fonético, sintáctico y semántico. La especificidad de sus componentes semánticos hace que la comunicación verbal no sea posible si los oyentes no comprenden el contenido

del mensaje. En la música, sin embargo, el tono es necesario ya que transmite significados aunque su nivel semántico no esté tan bien definido como en el lenguaje” (Gómez, 2000, p. 73) [34]

Es posible afirmar que se pueden hacer lectura musicales de formas literarias y viceversa, una estructura novelesca es algo que se va haciendo junto al lector, se va revelando con el tiempo; lo mismo ocurre con una sinfonía, se descubre hasta el último capítulo o nota. Este proceso de autonomía y dependencia logra las mismas cualidades de contraste mutuo bajo similares esquemas de recurrencia. Se crea una estructura subyacente literaria o lingüística, que se basa en la repetición y polifonía, en su misma esencia es una sintaxis. Es importante tener en cuenta el *leitmotiv* como factor unificador ya que la música también es el terreno la repetición donde la significación se construye bajo parámetros interpretativos. A manera de conclusión se podría decir que tanto la gramática como la sintaxis son al enunciado lo que la armonía es a la idea musical, en el sentido estricto de entender a ésta última como generadora de forma.

#### g. Los textos y músicas contemporáneas

La música contemporánea sirve de soporte a los textos y viceversa, pero esto no es nuevo. Desde la lírica los juglares se acompañaban de los más diversos instrumentos como el salterio, el laúd, la vihuela, el arpa, la lira, la zanfoña como soporte a los romances y cantares de gestas. Estas composiciones en estrofas tenían como objetivo ser cantadas, de esta manera aparecían villancicos, zéjeles, jarchas, serranillas, albas, alboradas, serenatas, catingas, mayas, canciones de molino, romerías, etc. Las primeras colecciones de poesía lírica se llamaron cancioneros, que ofrecían a su vez las letras y notas. Al mismo tiempo la música complementa composiciones más literarias como el himno, la oda, el epitafio o el madrigal.

En cuanto a la obra literaria no es, en primera instancia, un acto lingüístico natural, sino un acto expresivo que, mediante el lenguaje, imita un acto lingüístico natural. Por esto la música busca su complicidad, el poeta Rubén Darío decía que su creación respondía “al divino imperio de la música; música de ideas, música de verbo”. Junto a la literatura que tiene la música como objeto aparece la música que tiene a la literatura como objeto. En los poemas sinfónicos del siglo XIX la música describe narrativamente paisajes románticos; el romanticismo muestra una fuerte relación entre la poesía y la música, pues ambas artes han estado al servicio de la subjetividad, del intimismo y del poder de evocación propios del romanticismo.

No siempre la intertextualidad seda de forma clara, en muchos casos la literatura evoca referencias que no llegan a plasmarse, ejemplo de esto es el caso de Valle-Inclán con su obra *Sonatas*, donde la estructura no corresponde con la forma musical. Las estructuras de determinadas obras literarias tienen una semejanza bastante notable con estructuras de composiciones musicales. Este aspecto apenas ha sido aplicado a la literatura española, y muy poco a la universal. Como ejemplo, puede citarse la obra del escritor cubano, Alejo Carpentier, *El acero*, que sigue con bastante fidelidad la estructura de la Sinfonía número 3 de Beethoven *La heroica*. A su vez la música de jazz, desde sus orígenes se halla muy vinculada a la improvisación y puede decirse que no existen en jazz versiones ortodoxas, pues los intérpretes siempre introducen en los temas alguna variación dictada por su estado de ánimo o por el ambiente que les rodea; lo mismo ha sucedido en el campo literario con la *Comedia del Arte*, surgida en Italia, en la que se concedía un gran margen de improvisación a los comediantes, sin más limitaciones que el respeto a unos esquemas básicos fijados de antemano.

El virtuosismo en Música, entendiéndolo por tal una extraordinaria capacidad técnica de ejecución (vocal o instrumental) que permite realizar sin dificultades

aparentes los más difíciles y rápidos pasajes, pudiera equipararse con la ingeniosidad lírica barroca en la que el ingenio, tanto del autor como del lector, es pieza fundamental. “Una de las posibilidades más fecundas, a lo largo de la historia, para la música polifónica ha sido el procedimiento imitativo. Desde el medioevo hasta nuestros días, pasando por la fuga barroca y la sinfonía romántica los artistas hacen uso de él. Su principio es simple y flexible: se trata de que un breve pasaje musical presentado en una voz es imitado sucesivamente por las restantes, convirtiéndose así en pauta temática que circula a todo lo largo de la composición. En el campo literario podemos relacionarlo con procedimientos similares registrados en el zéjel, villancico, en la lírica galaico-portuguesa, etc. No pretendo adoptar, ni mucho menos, una postura pan-musicalista; sin emitir un juicio de valor acerca de la fecundidad, en el campo literario de formas peculiares de la música, como pudieran ser las formas de sonata o del contrapunto musical para las novelas, sino simplemente llamar la atención sobre una serie de aspectos comunes o similares cuya presencia constatamos en el campo musical y en el literatura” (Rodríguez 2003). [35]

Durante la Edad Media se cultivaron muchos géneros que, en su mayoría, giraban en temáticas religiosas. Posteriormente para el renacimiento, como se mencionó anteriormente, los desarrollos artísticos fueron muy amplios y significaron las bases de las dos artes que atraviesan en romanticismo: las vanguardias, llegando al siglo XX con sus particularidades muy definidas.

“La ruptura que se produce a comienzos del siglo XX con el lenguaje musical – concretamente con la llegada de la atonalidad, a partir de 1907- alcanza su momento cumbre con la nueva reconstrucción social, cultural y política que tiene lugar a partir de 1945, cuando se abre la puerta de la nueva música y las neovanguardias de los años cincuenta y sesenta, que nos conducirá hacia la época de la posmodernidad”. [36]

Hasta nuestros días podemos rastrear variados modos donde la literatura y la música se complementan, en algunos casos es a favor de alguna de ellas, y en los más importantes las dos son protagonistas y responsables de la calidad de la obra de arte.

La palabra se enaltece con el virtuosismo vocal, que bajo la línea melódica se ubicaba desde lo cantado o desde lo recitado y hasta el punto de la ópera donde la actuación hacía parte fundamental de la interpretación. Para al siglo XX la individualidad creativa impone miradas subjetivas y algunas llegan al punto de lo experimental, hay una libertad en los instrumentos y un juego temático, novelas como rayuela responde a juego aleatorio donde el azar es clave, Cortázar juega con la numeración los capítulos y por ende la historia. En parte por la cercanía y fascinación por el jazz del autor.

“Un ejemplo actual es U2, banda de rock formada en 1976 en Dublín, una de las más populares del mundo desde mediados de los ochenta. Cabe destacar la relación particular que surge entre el escritor Salman Rushdie (1947) y Paul David Hewson (1960), más conocido por su nombre artístico Bono, el carismático líder del grupo. Rushdie expone en uno de sus artículos periodísticas ciertas experiencias personales, literarias y musicales, que ambos pudieron compartir desde que se conocieron en el año 1991, gracias al cual conocemos algunos de sus intentos de colaboración mutua, como el que implicaba también al director de cine Neil Jordan (1950) cuando intentaron adaptar al cine la novela *Haroun and the Sea of Stories* (1990), novela de Rushdie, proyecto que no llegó a materializarse. Finalmente y tomando como punto de partida el manuscrito original de Rushdie, *The Ground Beneath Her Feet* (2000), Bono pone música a una canción que titula de igual manera que el libro, convirtiéndose esta canción en una de las pocas que no escribe el grupo” (Diago 2007) [37].

Se puede afirmar que la música y la literatura se acercan al concepto de Willgenstein en “El embrujo del lenguaje” (1999:30) La música ha hechizado la literatura y esta se ha dejado hechizar por la primera. Gran parte de la literatura oral no

puede entenderse sin la música, ha otorgado a la historias una función social dentro de la colectividad dándole más fuerza al carácter expresivo del texto y aportando matices que no se pueden conseguir con palabras, también contribuye a la permanencia de los textos y una mayor difusión, también podemos anotar que en ocasiones la música se evoca y no suena, podría ser esta la mayor coartada de la música con la literatura, lograr la presencia desde la memoria.

Hoy la música es puesta en escena, el baile, la dramaturgia y al mismo tiempo los audiovisuales ocupan el papel de teatralizar, representar la historia, narrar bajo una experiencia o una estética que puede estar entre los parámetros experimentales o con riesgos y atributos estéticos a las representaciones meramente utilitarias y comerciales que se configuran bajos los cliché y patrones establecidos para lograr una recepción más liviana e inmediata pero de muy poco trascendencia. La música clásica lo mismo que la poesía está más del lado de una minoría, mientras las grandes masas son movidas por las corrientes mediáticas del arte como negocio.

Hemos podido presentar algunos elementos que unen las dos artes, pero para dar una mirada más amplia a la relación es importante mostrar que también hay factores que la distancia, que son elementos muy válidos que refuerzan sus características individuales. Algunos de estos los abordaremos en el siguiente capítulo.

## **Capítulo 4**

### **Distanciamientos entre la literatura y la música**

*“todas las artes aspiran a la condición de música”*

Walter Pater

La música y la literatura es en esencia el entrecruzamiento de códigos que se permean entre sí hasta el punto de desdibujar sus fronteras; ejemplos de esto son la ópera, los musicales, los dramas, entre otros, que entretelen ambas artes bajo un mismo discurso. En muchos casos la literatura usa la música como coartada, el texto de las canciones necesita de ellas, y al mismo tiempo la música se apoya en la literatura durante la constante correspondencia en la frase melódica y la frase textual. Los humanos se inclinan por alguna, sin dejar del todo la otra, y algunos pocos construyen sus sensibilidades entre las dos artes.

El distanciamiento entre la música y la literatura puede tener su fundamento en el teatro, que desde su representación ubica la dramaturgia como protagonista y crean con la poesía una línea divisoria que solo se rompe a nivel popular donde los artistas no se cuidan tanto de la forma, dejando al sentimiento sus manifestaciones, que se rigen más por la improvisación y los deseos del público. En el Barroco, para la ópera, la zarzuela y algunos géneros más actuales como la revista o el musical, no se considera la literatura como un componente primordial así esta fuera su base. Se limita el término literatura a lo que se puede leer directamente del autor, en algunos casos se referencia la literatura oral ya que su forma primigenia no estaba valorada por ser etérea, transitoria, más reducida a las tradiciones populares iletradas. Cuando los textos fueron llevados a escena la importancia del autor también variaba dependiendo de quién desarrollara la adaptación, el dramaturgo y el director. En muchos casos adaptar un texto a las tablas es como traducirlo, el que lo hace debe de transformar el texto a otro formato y dinámica, la obra al ser actuada ya direcciona la interpretación, y el escritor pasa a ocupar un plano secundario.

Marshall McLuhan en uno de los primeros capítulos de *“La Galaxia Gutenberg”*. [38] afirma que la poesía y la música se separan en el momento de la

aparición de la imprenta, antes del alfabeto fonético la comunicación era fundamentalmente oral, y la palabra fijada en los tipos móviles no solo trasportó la humanidad al Renacimiento, la sacó de la tribu a las sociedades civilizadas. La imprenta fijó en el papel la historia, brindo exactitud, memoria, reconocimiento y trascendencia, aunque también perdió espontaneidad. La escritura musical y textual dominada por códigos distintos deja la lectura literaria a la naciente mayoría lectora, los textos musicales se reducen a una pequeña parte de músicos ilustrados que leían y escribían partituras. La imprenta llevó muchos manuscritos al papel y a la reproducción en serie; en Alemania la primera obra llevada a la imprenta que contenía música fue [\*Salterio de Mainz\*](#) (1457), más adelante fue incluido el pentagrama como modelo de escritura musical.

La variación en los modelos de escritura divide a los creadores. Las notas y las letras como códigos de representación convergente requieren dominio y estructuración distante una de la otra. Todas las personas pueden cantar una canción, pero no todas pueden leer notas y hacer música, cualquiera puede leer y escribir una historia, pero el terreno de la poesía y de la narración narrar ya es más complejo. Los músicos de escuela tienen entre sus cualidades el manejo de la escritura musical, lo mismo los escritores ilustrados se cultivan en las estructuras discursivas; en el plano de lo popular hay un talento creador que con disciplina en ocasiones lograr conectarse con un público mayor, son los narradores orales o cantantes populares los que mantienen un contacto más constante con las grandes masas.

Se suele representar la idea de arte como una experiencia existencial en la que intervienen tres elementos: lo real o contenido, los sentidos o contacto subjetivo e inmediato con lo real y la imaginación o reacción creadora del sujeto frente al contacto con lo real. Todo eso se expresa con una sola palabra: sensibilidad. Por eso la división

de las "bellas artes" se basa según sean los sentidos que intervienen en una experiencia estética específica. Artes auditivas (oído) como la música, que puede llegar sin que lo pidamos, donde podemos ser pasivos receptores de sonidos. Para la retórica y la narración literaria; o una mezcla de todas ellas, como las artes del espectáculo, la construcción de lo real se basa en la ubicación de los objetos en el espacio (vista) y el tiempo (oído) y su disfrute o placer en la sensibilidad de donde proviene la experiencia estética que da origen. La vista es el ingreso de las palabras a la mente, códigos simbólicos, donde el lector activo decodifica y significa; debido al mayor esfuerzo que se debe hacer ante la lectura, los resultados son distintos, lo que conduce a que haya más escuchas y menos lectores. Los distintos canales de percepción también definen su recepción.

“A pesar de que haya un significado que se quiere transmitir en la música y en el lenguaje, la forma en que se significa no es la misma. En el lenguaje las palabras tienen un significado fijo y convencional, aunque a veces algunos elementos tienden a presentar ambigüedades, pero esa característica fija y social no se presenta totalmente en la música. A pesar de que la música se haga con el afán de comunicar un mensaje, no siempre se logra con la misma rigidez y uniformidad que se observa en el lenguaje al escribir una oración. Los sentimientos, experiencias y emociones juegan un papel importantísimo en la interpretación de una pieza musical, y como todos estos elementos son totalmente subjetivos, la interpretación también tiende a ser comprendida de manera individual. La música se presta para mayor flexibilidad interpretativa, cosa que se ve contrastada con la rigidez del lenguaje al depender completamente de significados sociales establecidos que muy difícilmente pueden ser modificados”<sup>[39]</sup> (Gómez, 2000).

Estos distanciamientos entre literatura y música están directamente marcados por los momentos y características de cada época, donde según el tiempo y el lugar también se determina la relación de plurisignificación divergente. Es complejo fijar patrones ya que la música se valora más por la música misma y poco por su estructura

literaria que se puede reconocer desde lo fónico, morfosintáctico y semántico. La música es una duración en el tiempo semejante a la literatura oral, que cobra sentido en la conciencia del receptor. Del lado del lector en cambio encontramos la valoración de la historia, es la narración la que genera un vínculo donde el lector dedica el tiempo necesario para seguir un relato que debe ser coherente dentro de los parámetros de las lógicas narrativas.

En la literatura el lector llega de manera directa y -en muchos casos- solitaria al texto, en la música hay un ejercicio más colectivo que se da por la interpretación que se hacen de las partituras los músicos y la ejecución; la literatura como experiencia personal puede llegar al plano de lo íntimo, para la música que también llega a lo personal se puede manifestar con una exteriorización directa; con la lectura estas emociones pueden ser matizadas, y su construcción e impacto pueden ser paulatinos y fruto de la reflexión.

En la música en vivo no hay opciones para la pausa voluntaria, para la re-escucha, por esto la percepción del oyente debe ser mayor; la opción de releer tiene más posibilidades en la literatura, los tiempos dedicados a leer suelen ser mucho más extensos que para escuchar una obra musical. Esto cambia la experiencia estética, reconociendo también la influencia de factores culturales, educativos y emotivos, durante el encuentro con la obra. Relacionado con lo anterior, es necesario traer la teoría de la comunicación de Jakobson quien hace alusión a las funciones referencial, apelativa, expresiva y emotiva que se evidencia en las dos artes.

a. La función referencial

En cuanto a la función referencial para la música se pueden verificar tendencias donde los seguidores de algún género, artista o movimiento asumen posturas,

vestuarios, costumbres y, en muchos casos propician grupos donde se cobijan por una misma tendencia. Aunque en menor medida, esto también pasa en la literatura, es común los seguidores de corrientes, obras u autores, que gracias a sus lectores logran fama, a tal punto que se podría afirmar que de las artes que más influyen a sus seguidores están la literatura y la música; los efectos que logran sus seguidores pueden potenciar o sobrevalorar la misma obra, causarle su olvido o su gloria. Como siempre en el arte no hay fórmulas, y el talento y el trabajo de los creadores es lo que primordialmente logra hallar los códigos de comunicación con el público.

b. La función apelativa

Desde lo apelativo la música en vivo genera una actitud en el receptor, en algunos casos también se da en los lugares de escucha colectiva como bares, discotecas festivas, donde la orquesta o el DJ tiene el poder y la responsabilidad de manejar el público, sus reacciones y estados animo con la música. Para el escritor esta posibilidad se ve solo reducida en casos muy puntuales donde su obra es leída bajo características muy específicas y con efectos distintos, en la literatura lo apelativo va más en la reacción que una obra genera en una cultura, corriente u otras manifestaciones artísticas.

c. La función expresiva

Lo expresivo el arte es un transmisor de emociones, que en la experiencia musical logra una exteriorización de sentimientos del artista en su interpretación en vivo, como también sus receptores experimenta cargas emotivas, ya con la escucha grabada de la música solo nos remitimos al sonido para reaccionar de manera individual o colectiva y últimamente la música está usando el video como apoyo visual a los contextos sonoros logrando con esto otras significaciones.

#### d. La función emotiva

Si algo es constante en las dos artes es la capacidad para mover fibras emotivas. Con la literatura se pueden evidenciar muchos efectos emotivos, solo que aparecen menos exteriorizados, y algunos podrían ubicarse en el lado de inconsciente, el leer como acto individual, casi íntimo, solo en pocos momentos se hace en conjunto y cuando los lectores ven la obra leída representada en el teatro o el cine, la manera de apropiación cambia y por ende de sentido se puede transformar aunque la intención y la historia se mantenga. La literatura no es un arte de escenario, a diferencia de la música. Esto incluso puede analizarse desde los patrones cerebrales, donde el lenguaje se procesa, sobre todo, en el hemisferio izquierdo, mientras que la música se interpreta y aprecia en el hemisferio derecho, el lenguaje es más racional, analítico y específico, la música por su parte es más emotiva e interpretativa. Esta división funcional no se corresponde con las palabras y la música, sino más concretamente con el pensamiento y la emoción.

#### e. La modernidad entre el distanciamiento y la fusión

A partir del siglo XX se generó una diversificación de los estilos musicales y escritos. Por el lado de la música, nacieron el blues, el jazz, el rock, el ska, el rap y el punk, dando lugar a una división más marcada entre música culta y música popular. En cuanto a la literatura, se dio el surgimiento de la novela como forma literaria por excelencia, donde se incluyeron diferentes tipos de escritura y géneros. Si bien los lectores y escuchas podían ser el mismo, es claro que se amplió el número de escuchas debido a los canales masivos de penetración sonora y mediática. Se escucha más, se lee

menos. En muchas ocasiones se conoce la obra por su versión al cine y no desde sus páginas originales.

El nacimiento de las vanguardias artísticas abrió paso a una revisión del arte, donde se cuestionó su función social y estética, y su capacidad expresiva. Esto, sumado a la expansión del capitalismo y a la reinención del arte como producto del mercado, completó la transformación de la música y la literatura. La literatura ha logrado, a pesar de los embates, seguir siendo un arte de base, poco permeada por las dinámicas de comercialización y mercado, los lectores y escritores es menos que los músicos, pero aun así la obra literaria es fuerte, a pesar de todos los adelantos tecnológicos sigue vigente como base de las artes.

Uno de los mayores distanciamientos se puede encontrar en el momento donde se entiende la letra de la música como literatura. No es un absoluto que una excelente canción le de fuerza a la letra, pero esta misma leída sin el acompañamiento sonoro sería poco fuerte, hasta banal, en cambio la literatura sin música logra ser muy significativa. Por este punto ha sido polémico el premio Nobel a Bob Dylan, ya que sin demeritar su trabajo musical e incluso poético, sus textos desde patrones estrictamente literarios podrían ser superados en calidad estética por muchos otros poetas de este tiempo, es como algunos dicen, un premio a los oyentes y no a los lectores.

## Capítulo 5

### Similitudes, paralelismos y divergencias

*“La música es una lengua que podemos usar y entender, pero no traducir.”*

Jorge Luis Borges

Bajo este subtítulo se presentarán las relaciones de similitud y paralelismo en la música y la literatura. Se pretende identificar algunos puntos de encuentro entre ambas artes. Para comenzar es importante anotar que desde el inicio en su *“Origen oral y anónimo, la literatura popular surge de las piezas que el pueblo cantaba al calor de su vida cotidiana: labores del campo, festividades religiosas, hazañas de personajes relevantes, amores y desamores...”* <sup>[40]</sup> Estas canciones, cuyo autor es toda una colectividad, se transmitían oralmente de generación en generación e iban cambiando con el paso del tiempo. La oralidad también permitía la transformación constante de

texto, no había una sola versión, esta se modificaba en un sinnúmero de variables, la fuerza radicaba en la interpretación.

El nacimiento de la [estética](#) en la Alemania de la segunda mitad del siglo XVIII con [Baumgarten](#) y Winckelmann, supone la integración de todas las artes en un mismo dominio teórico desprendiéndose en estas una distinción entre artes del espacio – plásticas–y artes del tiempo –música y literatura-. Esta catalogación permitía profundizar en sus particularidades. Las artes en general se caracterizan por el tiempo como una duración para ser conocido y que produce un artefacto de orden simbólico. Entiéndase el término artefacto en sentido estricto: el hecho artístico. Si el arte es representación, es simbólico y al estar configurado de espacio y tiempo, que son a su vez históricos, lleva a la conclusión que no existe un espacio o un tiempo, existen diversas nociones de espacio que se mueven en distintos tiempos.

La literatura debe ser comprendida como un arte más, aunque coloquialmente sea mencionada por aparte. En esa medida, es un arte cuya configuración se debe al espacio y al tiempo. Considerada en los inicios como fundamentalmente temporal, por cuanto el texto literario al ser leído requiere de una duración decidida por el lector. Tomando en cuenta la proyección del texto, se comprende que es tanto temporal como espacial, en virtud de lo que de su narración se desprende. Así, el texto escrito puede plantear varios espacios y varios tiempos en la narrativa, y si el lector viaja con él mismo, ese será otro espacio de la pieza literaria que también se expresa claramente en lo musical.

Hay un tiempo principal que es la duración de lectura. Pero cuando de la narración se desprenden imágenes de diversos tiempos, el lector se dará cuenta de que el tiempo de la literatura no es uno solo, pueden ser muchos al igual que sus espacios, hay un tiempo de la escritura además de un tiempo del relato. Esos tiempos (creado y

evocado), también se asemejan a lo que la música intenta reproducir. Claro ejemplo de esto es una pieza clásica como *Las Cuatro Estaciones de Antonio Vivaldi* o mucha de la música de baile que conserva los movimientos sin muchos cambios desde sus inicios con coreografías ajustadas a espacios y momentos muy precisos.

Una primera gran similitud es que ambas se pueden mirar desde lo popular o lo culto, ya que las artes se han desarrollado en paralelo muy cercanas a sus públicos, la literatura y la música culta trabajan conservando patrones clásicos y de altos niveles estéticos. En lo popular la constante radica en comunicar de la manera más directa a su público, dejando a los autores bajo dinámicas sociales y comunitarias. El creador trabaja en pro de determinado grupo social, a veces sin pretensiones de trascender estéticamente, si no con el deseo puntual de comunicar. No hay certeza de quién, en qué momento o cuál cultura es la creadora de cierta obra; en muchos casos hay distintas fuentes sobre los orígenes. Este primigenio anonimato sirvió para crear una apropiación colectiva. Los textos pertenecieron a una cultura, a un momento. En la etapa oral la fuerza radicaba en la interpretación y su riqueza se centraba en los matices. Con la llegada de la escritura esta característica individual de los intérpretes se tornaron menores en aras de respetar el texto original. Con la escritura también se fijó un texto inmodificable donde solo está el original y no es común hallar reescrituras o nuevas versiones; y muchos menos por un creador nuevo, a no ser que sea adaptado el texto y, desde allí, ya se toma como un nuevo texto que surge de la interpretación del original.

En la música se desarrolló la posibilidad de hacer diferentes interpretaciones y distintas versiones de una misma obra, logrando en ocasiones que temas musicales sean más conocidos o valiosos no por su versión inicial sino por las futuras interpretaciones.

Una importante característica de estas obras primigenias era la *“Sencillez: la oralidad condiciona a la memoria, por lo que se prefiere que la pieza sea breve y*

*sencilla para que se recuerde mejor. Este carácter social es su principal objetivo. Por eso la épica y el amor calaban en la memoria del pueblo” [40].* Hasta hoy la música y la literatura sencilla logran llegar a públicos masivos. Lo fácil de memorizar, los versos cortos, las repeticiones continúan en la música, y en menor medida en la literatura que se denomina popular. Cuando los textos y músicas requieren de niveles de interpretación mayores por su abstracción, ya entran en los terrenos del arte culto, reducido en producción y seguidores dada su complejidad. Se puede rastrear lo popular en lo culto y viceversa, pues los límites no son barreras.

Tanto la poesía popular como la música popular evidencian

“Estructuras repetitivas: se recuerda mejor lo que se repite, de manera que la construcción de estas piezas recurrirá a todos aquellos recursos de reiteración propios del lenguaje poético —paralelismos, anáforas...— y musical —estructura de estrofas y estribillos—. Además hay que tener presente que muchas de estas composiciones estaban pensadas para que un coro repitiera unas estrofas y otro conjunto de personas o un solista desarrollara un tema, o para que se danzaran, a veces en círculo y en sentidos de giro contrarios —como en la sardana catalana—, las diferentes estrofas de las que constaba una pieza”.<sup>[41]</sup>

Esto también explica que las estructuras métricas y musicales se repitan de forma más o menos constante en la poesía y en la canción de carácter popular como los romances y las coplas. Estas estructuras repetitivas proporcionan a la composición ritmo y agilidad. En la actualidad las letras de la música se basan en coros que cumplan también la función de repetición memorística, desde la poesía costumbrista hasta la música pop, una de sus principales intenciones es fijar un patrón en la memoria.

Aunque se podrían enumerar un sinnúmero de elementos que permitirían observar puntos de encuentro entre la música y la poesía, a continuación se han seleccionado cuatro aspectos que evidencian importantes similitudes.

#### a. Poemas cantados

Las temáticas de ambas artes hacen también parte importante desde un punto vital de unión, los poemas sinfónicos son una muestra. El término fue aplicado por primera vez por [Franz Liszt](#) en 1830, que escribió [trece composiciones](#) de este género. La música descriptiva fue una excelente alternativa para transmitir obras literarias, ya fueran de carácter religioso, épico, heroico o fantástico. Pero es el poema sinfónico donde ésta encuentra su forma de expresión más fuerte. Un poema sinfónico puede ser una obra en sí misma, o formar parte de un ciclo de poemas sinfónicos a modo de [suite](#). Un ejemplo de esto es [Má vlast](#) (Mi patria) de Bedřich Smetana, formado por seis poemas sinfónicos. Otro ejemplo es el poema sinfónico de Rimsky-Korsakoff titulado *Sherezada* y constituido por algunos cuentos de *Las mil y una noches*. Del lado de lo popular también los copleros, trovadores, payadores o repentistas hacen del verso popular una historia recitada y cantada con temáticas que atañen a sus comunidades.

#### b. Eros y Tánatos

El arte está atravesado por la pulsión de vida y muerte. Es una constante, al punto que no hay una obra literaria o musical que no las incorpore. El dios griego Eros representa el amor como un concepto universal relativo a la afinidad entre seres. Ha sido definido de diversas formas según diferentes ideologías y puntos de vista (científico, filosófico, religioso, artístico). En Occidente, se interpreta como un sentimiento relacionado con el afecto y el apego, resultante y productor de una serie de emociones, experiencias y actitudes. Amor en todos sus estadios y, por supuesto, desamor son el mayor tema literario-musical. De otro lado la muerte, que en la teoría psicoanalítica es nombrada como Tánatos, es la pulsión que se opone a Eros, la pulsión

de vida. La «pulsión de muerte» identificada por Sigmund Freud (1920), señala un deseo de abandonar la lucha de la vida y volver a la tumba. Ambos son antagonistas protagónicos en relatos y canciones. La atracción por la vida y la muerte surge desde un antagonismo creador. Obras como la ópera *Rigoletto* (Giuseppe Verdi), desde la música logra fijar la muerte y la pasión en contraposición; o de cara a la literatura colombiana, una novela como *La tejedora de coronas* (Germán Espinosa), podría ser un valioso ejemplo de esta vital pugna.

### c. Estilos

Los escritores logran una voz, un tono, una forma de contar y casi toda su obra se ve atravesada por este conjunto de características que configuran su estilo. Los músicos también desarrollan un estilo, se matriculan en géneros, tendencias y trabajan enfocados en la recepción del público o en sus búsquedas personales. Cuando un autor descubre su manera de contar o sonar, en muchos casos se repite, pues la experimentación, la búsqueda narrativa y sonora es arriesgada; no se puede asegurar una aceptación inmediata de parte del público. Hay creadores visionarios que se reinventan experimentando, pero muy pocos logran conquistar públicos. Por esto el arte es imitativo, colaborativo, va de la mano de las tendencias creadas y socializadas por las culturas en cada momento histórico. Una parte del arte se vende en aras de la recesión, otra arriesga en aras de la experimentación, y desde ambas orillas logran buenos resultados.

Cabe anotar que la escritura es un arte predominantemente solitario e individual, es escasa la creación colectiva, lo que le imprime elementos propios del autor y sus influencias que se reproducen en el lector y sus influencias. Aunque en la música también hay un alto grado de individualidad creativa, es más común encontrar trabajos

en equipo, dinámicas colectivas que reflejen aportes desde el conocimiento y manifiesten intereses subjetivos para la creación o interpretación de una obra. La escritora estadounidense Emily Dickinson (1830-1886) pasó la mayor parte de su vida recluida en la casa de sus padres, dijo en uno de sus textos: “Podría estar más sola sin mi soledad, tan habituada estoy a mi destino, tal vez la otra paz, podría interrumpir la oscuridad y llenar el pequeño cuarto, demasiado exiguo en su medida para contener el sacramento de él”. [42]

Pero tener un momento solitario para encontrar la inspiración no siempre significa que el artista se recluya en una casa en medio de la montaña, alejado de todo. A veces, ese tiempo con sí mismo significa distanciarse del ruido de lo cotidiano, de la rutina, de las agujas del reloj para llegar al momento mágico de creación y trabajo. Gustav Mahler (1860), oriundo de Kaliste, parte de lo que es hoy la República Checa, era un compositor de verano porque durante el resto del año se dedicaba a ser director de orquesta y no le quedaban minutos para concentrarse de lleno en sus sinfonías. Por esto debemos entender la soledad en plural y dentro de las muchas maneras que esta se puede representar. La creación artística no es una fórmula, no hay caminos preestablecidos ni patrones fijos, ese valor de la experimentación es el gran tesoro, pues las rutas diversas de la creación son las que llevan a resultados sorprendentes a su vez.

No siempre la reclusión artística es individual. El cantautor español Joaquín Sabina y su compatriota poeta Benjamín Prado viajaron en 2009 a Praga para escribir las letras de los temas que luego conformaron “Vinagre y rosas”, último disco solista del músico. En ese entonces una “nube negra” se posaba sobre la vida del escritor, tras haber sido dejado por su novia. Sabina, en cambio, atravesaba un buen momento, por lo que la situación de su amigo le sirvió de musa inspiradora y, juntos, compusieron casi todas las letras del álbum. *“Me acuso de morirme sin tu boca, confieso que desde que te*

*has marchado sólo bailo en las fiestas donde tocan la música del vals de los ahorcados*”, dice el tema “Virgen de la amargura”, que refleja la situación de Prado en aquél momento. Las largas jornadas, discusiones, e idas y vueltas por las que pasaron durante siete meses de creación, solos los dos, Prado la cuenta en el libro “Romper una canción”.

La inspiración no siempre aparece como un rayo de luz en medio de la oscuridad que se encuentra a la vuelta de la esquina. A lo largo de la historia, la soledad fue uno de los recursos que abrazaron los artistas para encontrar ese momento de creación. Un momento, o hasta una vida entera, en el que se sumergieron en ellos mismos para descifrar el revoltijo de ideas que tenían dentro. Pero el camino solitario, es sólo uno de los tantos que pueden conducir a la expresión del alma. Es muy evidente que la literatura está más cercana en su proceso de creación a lo íntimo, con la música pueden adelantarse dinámicas colectivas más incluyentes. Pero en ambos casos el resultado es social.

Como ejemplo desde la música basada en libros podemos escuchar *Sympathy For The Devil* que es una canción de The Rolling Stones. Aunque está acreditada a Mick Jagger y a Keith Richards, fue compuesta solo por el cantante del grupo Mick Jagger inspirándose en la novela de Mijaíl Bulgákov *El Maestro y Margarita*, que llegó a sus manos a través de su novia de ese tiempo: la actriz y cantante Marianne Faithfull. El propio autor mencionó que también pudo haberse inspirado en algún escritor francés, tal vez en Baudelaire, aunque algunas estrofas se asemejan a *The Devil and Daniel Webster*, de Stephen Vincent Benét [v7]. Por su parte Franz Ferdinand que es una banda de indie rock, formada en Glasgow, Escocia, en 2001 llamada así en honor al Archiduque Francisco Fernando de Austria (en alemán *Franz Ferdinand*). La banda está compuesta por Alex Kapranos como voz principal, guitarra solista y teclados, Bob

Hardy en el bajo, Nick McCarthy en la guitarra rítmica, teclados y coros y Paul Thomson en la batería, percusión, guitarra y coros. Ellos al igual que los Stone fueron seducidos por el libro *El Maestro y Margarita*, en el video de su canción *Love And Destroy* podemos ver la influencia de esta obra ya que las imágenes que se usan en dicho vídeo son de una miniserie rusa que adapta *El Maestro y Margarita*, en la que además se inspira la canción.[v8] en el caso del rock en español hay un ejemplo claro en la propuesta de la banda Española Radio Futura y la canción *Annabel Lee* publicada en 1987, incluida en su álbum de estudio *La canción de Juan Perro*. Musicalización del poema homónimo del estadounidense Edgar Allan Poe, el tema ha sido clasificado por la revista *Rolling Stone* en el número 178 de las 200 mejores canciones del pop rock español, según el ranking publicado en 2010 [v9]. También podemos identificar muchos temas musicales en pasajes literarios y solo como un ejemplo de esto es la canción, "Some of These Days", es un tema recurrente en la novela *Nausea* de Jean-Paul Sartre de 1938. Sartre imagina algunos detalles del "Negress" que lo canta, posiblemente Ethel Waters. Además, imagina que fue compuesta por un "judío con cejas negras", en lugar del compositor real, Shelton Brooks. En muchos casos es inevitable al llegar a este punto hacer un alto para releer bajo los efectos de la tonada [10].

#### d. Los lectores y escuchas

La literatura en sus orígenes fue para narrar la historia de los pueblos, la memoria colectiva. Con la llegada de la imprenta en la edad media se logró fijar los textos para que viajaran en el tiempo y en el espacio, democratizar el conocimiento y la interpretación personal. Fueron cuatro siglos donde las letras tenían preponderancia. Durante los siglos XVIII, XIX y parte del XX, la gente leía. Se desarrolló toda una tradición en relación con la literatura popular. Las novelas por entregas, los folletines,

libros de cordel, todo tipo de sagas hicieron parte de los siglos de las letras. Fue solo hasta 1940 cuando la música lograr grabarse para viajar y fijarse en el tiempo al igual que la literatura. Sin embargo, fue la facilidad de distribución de la música la que le permitió ganar espacio ante la literatura ya que esta última, por la dificultad que implica el ingreso al código de la lectura, el costo del libro y sus dinámicas de distribución, fue perdiendo seguidores y se instaló en un grupo ilustrado reducido. Otro factor que afectó las dinámicas de lectura fue la aparición de los medios masivos de comunicación. La radio fue colonizada por la música desde el momento en que la música inició su viaje a través de ondas hertzianas, ella ganó en penetración y dominio de las masas. Posteriormente el cine y la televisión se entregaron al predominio de la imagen, allí las estéticas mediáticas usan las historias como soporte, cambiando su interpretación.

Según Humberto Eco en su obra *Lector modelo*, los lectores se dividen en dos horizontes de expectativas. Para el primero su horizonte está implicado directamente en la obra y se basa en los deseos del creador, que busca de manera directa o indirecta con la narración, los efectos esperados y planeados. Y para el segundo el horizonte está suplido por el receptor, que es el encargado de darle sentido y, en muchos casos, resignificar la obra. En la música es igual, hay una intencionalidad creadora y una intencionalidad receptora, tanto para el arte culto como para el popular. Estas dos intencionalidades pueden ser conscientes o inconscientes para creadores y consumidores.

#### e. Literaturas sonoras en paralelo

La música parte de los sonidos, de las vibraciones que viajan en ondas sonoras, las letras también representan un sonido que puede ser solo representado a nivel mental. Dentro de las dinámicas humanas el lenguaje se ubica con una función específica en la

comunicación práctica. La literatura y la música amplían la significación y entran en el campo de la comunicación interpretativa. Ambas son muy heterogéneas y esto nos permite presentar algunos paralelismos entre dos relaciones, sonido y música con lenguaje y literatura.

En ambas el lenguaje y la situación comunicativa requiere de una interpretación que no es directa o específica. La obra literaria no es, en primera instancia, un acto lingüístico natural, sino un acto expresivo que, mediante el lenguaje, imita un acto lingüístico natural.

“Cuando Garcilaso escribe *Escrito está en mi alma vuestro gesto*, el tiempo de la enunciación (el presente), el sujeto de la enunciación (representado en la primera persona gramatical), su destinatario (representado en la segunda persona) y la relación entre ambos están presupuestos por el propio texto y no responden exactamente a un tiempo y a unas personas físicamente determinadas. Cada vez que se lee, se actualiza esta información situacional, que está como hibernada en el texto. Leer un poema en 1800, 1900 o 2000 no implica que su tiempo interno se haya actualizado al de cada una de estas fechas, sino a la inversa: una lectura coherente de los versos revitaliza el tiempo interno del poema sin que se deje invadir por la cronología concreta de cada fecha.”<sup>[43]</sup>

La literatura se sirve del lenguaje y la música del sonido. El signo artístico contiene en sí todo lo que necesita. En el caso de la literatura, la información situacional y modal, implícita o explícita, y el significado que un lector dentro de una obra construye. Lo mismo ocurre en la música, cada canción en sí es un sentido completo, más allá del tono de la obra que no implica para nada su temática (grandes tragedias se pueden cantar en tono festivo). Ya cuando se considera el conjunto de la obra musical o literaria de un creador, se pueden rastrear unos patrones y divergencias en la línea creativa.

Al analizar los elementos que integran y dan forma a ambas creaciones artísticas, se evidencian factores compartidos en sus respectivas técnicas y puntos de encuentro en sus influencias que hacen pensar en una génesis común para ambas actividades. Aunque la materia prima sea distinta, los sonidos y las palabras generan resultados que pueden ser similares, no importa que se enfoquen en distintos sentidos, la vista y el oído, ambas logran sinapsis y estimulación de partes del cerebro de manera similar.

*Relación original.* Música y literatura tienen un origen simultáneo en la literatura oral y cantada. Una manifestación actual de esta unión, que ya existe fundamentalmente en la canción y en general en la métrica y la literatura popular, es que ambas son lineales, lo que les permite obedecer a un mismo desarrollo narrativo que solo cambia de formato. Se cuenta una historia, corta en el caso musical, sin dejar de largo que algunos artistas narran relatos más largos que pueden incorporar varias canciones, como es el caso de Willie Colón con *El Baquine De Angelitos Negros* (1977) o Rubén Blades con *Maestra vida* (1980) o toda la historia de los musicales y obras clásicas. La literatura privilegia la narrativa, las historias que pueden ser desde un minicuento hasta una saga, ella se especializan en desarrollar universos narrativos. Tal vez esta sea una de las razones por las que la música está más del lado de la poesía, pues su extensión y estructura se ajustan más a los requisitos de la canción que a los de una novela.

*Relación de objeto.* La música es un contenido objeto de obras literarias. Ciertas obras literarias tratan la música en su contenido centrándose en ella misma, en los instrumentos o en los intérpretes. Este contenido puede ser central o lateral, algunas

novelas recurren a pasajes musicales dándole un uso connotativo y una significación contextual a la música; usándola como una estrategia de evocación en la que surgen maneras de lecturas externas. En algunos casos es posible escuchar lo que el autor nombra, esto sucede cuando el escritor incluye letras de canciones, como en *Boquitas pintadas* del escritor argentino Manuel Puig. La música en estos casos puede incluso ser protagonista de las historias dada su fuerza evocativa y referencial.

*Relación de dependencia.* La música forma parte de la obra literaria y viceversa. No sólo hay casos como la ópera, donde hay una dependencia mutua, también está el caso del séptimo arte donde la banda sonora es coprotagonista del relato filmico. En el cine la dependencia entre música y literatura se produce desde varios lugares, por ejemplo, la obra puede ser original o una transformación musical, que resultaría en una obra derivada. Esta relación de dependencia pasa a veces inadvertida ya que la vinculación entre música y literatura es en ocasiones implícita, como se puede leer en *Baudelaire*, o tan sutil que se podría anotar que el creador no es del todo consciente de la participación que tuvo cierta obra o autor en su producción.

Dentro de la relación de dependencia se destaca la música incidental, la música de fondo que subraya y acompaña a la escena, sin que sea necesariamente cantada. Esta relación está presente desde el origen en las actuaciones públicas como el teatro y continúa en el teatro actual, el cine y los videojuegos. La música sigue un relato, no textual directamente, sino una historia que surge de lo textual y llega hasta lo sonoro. Una obra musical sin texto también puede ser narrativa desde un plano más interpretativo. El cine en un principio mudo, encontró con los sonidos la complementariedad del relato.

*Relaciones de paralelismo.* La música y la literatura constituyen artes que evolucionan a veces en el mismo contexto histórico-cultural. Existe una música barroca lo mismo que una literatura barroca sin que necesariamente se hable de obras que mezclan recursos literarios y musicales. Estas obras a pesar de ser independientes e incluso carecer de la posibilidad de un contacto, evidencian las relaciones de paralelismo al desarrollarse en dos lenguajes de naturaleza diferente en una misma época. Esto se da porque los autores vivieron de manera similar los mismos contextos con los mismo recursos creativos, y lo más importante, le hablaban a un mismo público.

Entonces se podría decir que entre la literatura y la música hay paralelismo estético, cultural, temático, funcional, intencional, técnico y fortuito. Dicho paralelismo está presente desde su creación y por siempre, siendo la necesidad mutua la que gestiona las variables creativas. Hay música que se convierte en literatura y literatura que se convierte en música. Lo primero que se debe precisar es la naturaleza semiótica de la música, pues su estructura y compases obedecen a métricas definidas con sus tiempos establecidos. Cuando a estos elementos sonoros se les suma la letra, es decir el discurso, este relato en sí ya es un encuentro de dos sonoridades; las generadas por los instrumentos incluyendo la voz generada por el discurso. Las palabras que acompañan con su sentido y alegoría el afortunado encuentro, se reconocen en una pieza bien lograda.

El arte se construye desde las influencias directas o desde las menos rastreables, pero siempre se identifica que una obra “está basada” en otra. Toda obra en sí es un hipertexto desde donde se puede estudiar la relación que la une con su hipotexto, es decir, con la obra en la que encuentra su origen. Esta relación puede establecerse de

maneras muy diversas (derivación, transformación, imitación, influencia y en algunos casos copia) y en grados también muy diferentes, pero sin considerar dicha relación no puede explicarse el origen de ese hiper-texto ni algunas de sus características estructurales básicas, como tampoco podrá comprenderse plenamente su sentido. La complejidad del fenómeno de la transposición, es por esto que se afirma que en el proceso de creación los géneros musicales y literarios se complementan y enriquecen en unos préstamos permanentes, los artistas se nutren siempre de otros artistas y, de manera voluntaria e involuntaria, se dan las obras como la continuación de las influencias.

También se pueden identificar las influencias musicales en los escritores y literarias en los músicos, ya no como una trasposición directa sino como respuesta. En García Márquez aparece la música vallenata no solo en las letras que se mencionan en los relatos sino en la manera de contar la historia. En la música como la de Rubén Blades se evidencia la influencia de García Márquez y de la literatura latinoamericana. Algunas de las canciones de Blades son inspiradas directamente en los relatos del Realismo Mágico[v.1]. El arte siempre está tocado por el momento histórico y la postura del artista, quien de manera consciente o inconsciente, retrata su contexto histórico social y sus gustos personales.

#### f. Componiendo historias o tonadas

Acerca de la composición, no se puede afirmar que hay una regla que determine su desarrollo, algunos músicos no son escritores y viceversa. Tampoco está establecido que se crea primero la música y después la letra en una obra, esto se limita a los campos de saber del artista, a las variables creativas y, por supuesto, existen letristas no músicos y a su vez músicos no letristas, compositores de música y letra, compositores, arreglistas, escritores e intérpretes. No hay una regla o fórmula, en la historia de la

música no hay un patrón. En la música clásica hay compositores, pero en la música popular intervienen muchos actores en la dinámica de crear una obra, esto hace que los caminos para llegar a esta varíen de acuerdo a muchas circunstancias.

Cuando se construye una pieza musical sobre la base de una obra literaria no se puede pensar que la música es un simple añadido, se debe intentar que la obra literaria se resignifique, se reinterprete, pueda ser reconocida por quienes ya habían disfrutado el texto, pero al mismo tiempo pueda llegar a ser una obra que surja de un texto pero toma significados propios. Muchos poemas de Antonio Machado y de Miguel Hernández [v2] son cantados por las versiones de Joan Manuel Serrat [v3] y en muchos casos no se desconoce su versión original. La música es un canal para representar el poema, en la mayoría de los casos respetando sus textos y su estructura.

Muchos músicos son a su vez poetas. Por esto adaptar una obra es una tarea de traducción y ajuste a otros formatos. En algunas obras se conserva tal cual el texto original, en otras se modifica dependiendo la extensión y variables musicales. Es una confluencia para crear una realidad artística nueva, hay también traducciones afortunadas y no tanto y en torno a la música, es frecuente el cambio de ritmo o género de una canción gestando versiones e interpretaciones de esta. En la literatura dicho fenómeno es menos común dado que el autor es el único creador de la obra, y las lecturas en voz alta no son una práctica muy común con los textos, ya sea por extensión o conexión del público, pues la literatura en la mayoría de los casos -desde la aparición de la escritura y más con la imprenta- se configuró en un arte para el disfrute individual. Un ejemplo de esto son las muchas versiones que desde los poemas de Pablo Neruda, han llegado a ser canciones. Como esta propuesta desde los arreglos y canto de Pablo Milanés de para mi corazón basta tu pecho [v4].

“La obra literaria en si tiene una dinámica de resección distinta a la obra musical y esto constituye un sentido particular en ambas. Podemos, además, considerar el

objeto cultural como producción, como objeto, y como recepción. En cada caso entrarían en juego tres niveles de aproximación o análisis: *poiétique* (estudio de las condiciones de producción), *esthésique* (estudio de la recepción) y *neutre* (análisis inmanente del mensaje). Según las condiciones producción supone pensar los textos en relación con la sociedad y la historia (con sus textos). A su vez entenderlos en tanto que *ideologemas*” (Kristeva, pág. 183) [45].

Regularmente un texto no fue pensado para ser música, en muchos casos músico y autor vivieron en momentos históricos distintos, pero aun así se puede recrear el sentido del escritor. En la obra literaria no hay versiones, casi siempre el autor publica y esa obra es la que se enmarca en la historia. Solo en contados casos el mismo autor hace una reedición comentada o reescrita. Pero no se presta para las múltiples versiones e interpretaciones ni arreglos que aparecen en la música.

Desde el punto de vista de la recepción se presentan varios escenarios, el primero donde el músico se apoya de un texto ya conocido y valorado por el canon para llevarlo a la música. En otros casos el músico recurre a una traducción o investigación que descubre a un público mayor el texto literario. También están las distintas versiones de un mismo texto, ajustadas por idiomas o géneros musicales. Ejemplo de esto es la dificultad para poner límites a los géneros, ya que estos se complementan, influyen y transforman en la hibridación. Los géneros o tendencias son más nichos o rótulos enfocados en la resección. Algunos creadores trabajan para nutrir las tendencias, otros se van a espacios creadores menos poblados, pero al mismo tiempo con más libertades creativas.

Otro elemento importante es que el mensaje que transmite desde la literatura puede permanecer intacto en la música así se le apliquen cambios en aras de los arreglos y demás. Lo que crea un ideograma como una “función intertextual” que puede verse materializada en los diversos niveles de la estructura de cada texto a lo largo de toda su

trayectoria, y que determina sus coordenadas históricas y sociales. El ideograma es lo que convierte al texto en una totalidad y lo integra, como tal, en el texto histórico y social, en la cultura extendiendo su significado o resignificándolo. Debido a esto los textos bajo los arreglos musicales no pierden su intencionalidad, a no ser que el paso a la música se lo proponga.

Uno de los fines de la obra de arte es llegar al público, por ello desde la música clásica los compositores como Mozart guardaron una estrecha relación con Da Ponte, Stephanie y Schikaneder en aras de generar una buena obra para el público[v5]. Casos similares se dan en el caso de Monteverdi, él compuso de la mano de su libretista muchas de sus óperas. En ocasiones el músico busca textos que vayan en la línea de lo que el público espera de su trabajo. Debe ser una idea que a un músico se le vuelve recurrente mientras lee: ¿cómo sonará este relato o poema? La amistad entre escritores y músicos ha logrado obras en los dos sentidos, es frecuente que los grandes poetas sean homenajeados con versiones de sus textos por músicos lectores de su obra y esto se puede evidenciar en la canción basada en un poema de Boris Vian, adaptado por Mario Benedetti y Alberto Favero, interpretada magistralmente por Eugenia León.[v6]

La obra, en su macroestructura, es el asunto menos conflictivo para el caso de la canción que se compone partiendo de un poema. Normalmente la estructura poética es lo suficientemente sólida y tiene las características necesarias como para servir de soporte estructural a la música. Lo habitual es que el compositor se adapte al esquema constructivo general del poema y que la forma musical adopte dicho esquema. En el caso de la ópera el asunto es más complicado debido a que el hipotexto es una obra narrativa con grandes diferencias estructurales respecto a la música. Pero, aun cuando el hipotexto sea una obra dramática, la conversión de una estructura dramática en otra músico-dramática conlleva unos procesos que deben ser tenidos en cuenta como

condicionantes transformacionales y determinantes del resultado final que, en la mayoría de los casos, dista la versión escrita, por eso algunos músicos advierten que la obra es basada, inspirada en un cuento o novela.

La fuerza que las canciones o géneros han imprimido en las obras literarias es fundamental, lo complejo en estos casos es rastrear, ya que no siempre hay códigos visibles que permitan hacer las referencias, pero en la historia de la literatura Latinoamericana se debe mencionar la relación de Borges con el tango, donde muchos de sus cuentos giraban en torno a este. También se puede mencionar una obra esencial de Cortázar como *El perseguidor* donde más allá de ser un cuento, es la mirada novelada de la vida de Charlie Parker el legendario jazzman. En un plano más universal se podría también mencionar *La náusea*, Jean Paul Sartre: “En unos segundos más cantará la negra... Esta hermosa voz me gusta sobre todo, no por su amplitud ni su tristeza, sino porque es el acontecimiento de que tantas notas han preparado desde lejos, muriendo para que ellas nazcan.” <sup>[45]</sup>. (Sartre, 2012, p. 30). La descripción que hace Antoine Roquetín de una afamada cantante y de una canción tan profunda que sólo puede asociarse con una tremenda carga emocional y de significado en la obra. “*Some of these days*” es la canción que se menciona en la obra, incluso escribiendo un fragmento del coro. En la literatura moderna se pueden rastrear la música de fondo, ya sea por los gustos del autor, por las influencias de las épocas, o porque los personajes están relacionados con estas. Ya se ha dicho que el arte está hecho de influencia directa o sutil. Un músico formado tiene en la literatura una insinuación hacia la creación y por su parte es común que los escritores cuando hablan de los procesos de escritura manifiestan haber escuchado durante la redacción algún ritmo o tendencia musical.

Una gran obra literaria requiere una gran reinterpretación en la música ya que esta está precedida por la importancia de la obra inicial, algunas son desarrolladas bajo

supervisión del autor, o bajo permiso o licencias. Otras simplemente se basan o se inspiran, aunque no todas logran trasladar de formato una gran historia o canción y esto obedece a que su fuerza radica en cómo fue contada o cantada más que en la historia.

g. La iluminación recíproca de las artes

La base de todas las artes está el principio aristotélico de la mimesis, pues la naturaleza humana se revela de forma esencialmente mimética. Todas imitan, y el objeto de su mimesis es el mismo: la realidad natural y la realidad humana. El arte por su parte -también desde sus orígenes- se repite, se resignifica, se rebautiza, no puede ser tan tajante como para decir que todo está inventado, pero sí para afirmar que lo que surge es inevitablemente inspiración o respuesta de algo y que ya existe y en lo cual se basa. El arte es producto de las imitaciones, de los préstamos pues la esencia de la creación está en la búsqueda y todo artista antes de ser creador es consumidor de arte; por ende de manera consciente e inconsciente, se apropia de lo que consume y luego, también de manera consciente e inconsciente, se incorpora en sus producciones. En esta línea hay un inconsciente colectivo donde las artes se cuelan en la memoria, muchos pueden no haber leído o escuchado cierta obra, pero hay un conocimiento social que permanece perpetuando ciertas creaciones. En cierta medida esto muestra cómo la música y la literatura son la memoria histórica de los pueblos, son sus civilizaciones representadas.

La fuerza de la literatura y la música está en imitar la vida, interesando y en algunos casos identificando al público. Las emociones innombrables pueden ser resumidas en un buen poema o canción. Las palabras rítmicas se aferran en la memoria. La melodía resalta las palabras, y los versos acompañan las armonías. Los humanos son entonces recuerdos musicalizados, historias apropiadas, lecturas ensoñadas, fragmentos que significan desde las interpretaciones y los momentos. Hegel, en su *Estética*, situaba

a la literatura en la cima jerárquica de todas las artes, por delante de la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la danza. La literatura era para el filósofo alemán el *arte universal* porque la imaginación constituye su elemento propio constitutivo, y la imaginación es la base general de todas las formas del arte y de todas las artes particulares. Es claro que puede existir música sin literatura y viceversa, pero también es fundamental precisar que de la unión de las artes pueden surgir aportes de cada disciplina, muchos de estos que enriquecen otras artes como el cine, la danza y el teatro, entre otros.

La literatura también se nutre de la música. Muchos escritores cuentan que en el momento de creación de su obra escucharon de fondo cierto tipo de música, y que de una manera indirecta las notas y letras fueron complementando el proceso creativo. A esto se le suman las constantes alusiones que la literatura hace de la música, ya sea de manera genérica o citando y parafraseando canciones cultas o populares. De esta manera el jazz, la música culta y la música popular en la narrativa moderna, son en muchas obras una banda sonora complementaria y sugerente.

Las interrelaciones entre la música y las artes del habla son “al mismo tiempo tan obvias y tan poco claras” (Buelow, G., 1980:793). Ciertamente, como L. Kramer (1984) recuerda en su libro sobre el tema, al principio existía la canción, y esta identificación entre música y poesía encuentra su fundamento en que ambas son artes únicamente dependientes de la organización inmediata, tangible, del transcurrir del tiempo. En este sentido, su fundamento estructural es el mismo, aunque el autor de *Music and Poetry* reconozca enseguida que no solo se ha avanzado poco en la búsqueda de un método interdisciplinar para su estudio comparativo sino que, hablando con franqueza, no existía ninguno a la altura de 1984, cuando Kramer escribe su tratado.

La disposición de las palabras, de las pausas, de los acentos, de los sonidos vocálicos y consonánticos, así como la distribución de las secuencias poéticas en hemistiquios, versos, estrofas o composiciones como el soneto obedecen a principios rítmicos basados en la repetición y en la variación. Igualmente se puede jugar con el desarrollo verbal del poema para lograr efectos de armonía, del músico depende variar, sumar o quitar texto del original, adaptar es la manera de construir desde lo existente. Son dos artes que se iluminan, se acompañan, se complementan y se alejan cuando cada una resalta sus particularidades, música y literatura cohabitan en la tarea de la memoria y de la significación artística.

## Capítulo 6

### La música y la literatura: sentidos y códigos convergentes

*Palabras Sem a mínima noção do aspecto, da estrutura, do  
Corpo mesmo das palavras, eu não tinha como saber onde cada  
palavra começava ou até onde ia.*

*Era impossível destacar uma palavra da outra, seria como  
pretender cortar um rio a faca. Aos meus ouvidos o húngaro  
podería ser mesmo uma lengua sem emendas, nao constituída de  
palavras, mas que se desse a contecer só por inteiro.*

Chico Buarque

Para acercarse a los códigos de la música y la literatura, hay que precisar la importancia que logró la música a través del tiempo, ubicándose dentro de un lugar de complemento y enriquecimiento poético. Este desarrollo fue paulatino. La música solo era tomada en cuenta como acompañamiento de fondo en ceremonias o celebraciones, allí satisfacía exigencias inmediatas, a lo sumo rellenaba el programa, en muchos casos se le privaba de una función autónoma relegándola a algo accesorio y falto de esencia.

Se puede entonces comprender por qué algunos filósofos clásicos no dicen nada en relación a la música instrumental ni sobre su juego de sonidos y sensaciones. La música ha desarrollado una evolución desde los más primitivos sonidos, pasando de ser solo acompañamiento, hasta llegar a ser protagonista en la vida de los seres humanos. En esta importante evolución también hay que destacar cómo logra involucrarse en casi todas las ceremonias y actividades humanas.

El hombre es un animal capaz de hablar, es decir, de construir mundos o universos gracias al discurso a través del cual explica y domina lo que le rodea, creando objetos culturales mediante los cuales da un sentido a su propia existencia. Por eso el origen de la literatura y el de la música es el mismo: la palabra, como sonido o fonema. El inicio de la literatura es la narración, pues fue inventada para ser oída, cantada por el instrumento natural y primigenio: la voz. La escritura le individualizó y le fijó en el tiempo y en la forma, con las grafías se ganó trascendencia y se perdió espontaneidad. La escritura se sitúa en el conocimiento que va desde el goce hasta lo sagrado, los relatos comprenden la memoria y resguardan el saber.

Las diferencias existentes en cuanto al material con el que la música y la literatura elaboran sus productos artísticos (el lenguaje en un lado, el sonido en otro) y en cuanto a la llamada distinta que hacen a los sentidos (oído y vista), parecerían estar alejadas en sus mundos propios. Sin embargo la une el fin último de toda actividad artística, de toda expresión de belleza y de intelectualidad: el goce estético. La forma y el contenido desde donde se crea el sentido de ambas parecen unirse indisolublemente en numerosas empresas que comparten un territorio común, comunicarnos.

Desde tiempos remotos, el hombre comprendió la música y literatura, el sonido y la palabra poética como partes de una misma entidad que le permitían acceder a

un universo trascendental, en un proceso *mágico* donde la voz poética era palabra cantada y por ello, sonora. Esta unión infranqueable que los antiguos supieron poetizar en grandes cantares fundacionales fue quebrándose poco a poco para construir formas cada vez más diferenciadas. Y el poeta, que desde su transe órfico podía trascender las fronteras de lo terreno, descubre el flujo irrefrenable de la música que marca la palabra poética, aunque luego la historia en su inscripción, trace una serie de encuentros y desencuentros entre música, literatura, sonido y palabra (Montoya C., 2013) [46].

a. El arte del encuentro

El desarrollo de la literatura y la música en se basa en que ambas construyen un arte semántico donde no tienen obligación de expresarse como lo hace el lenguaje común. Ellas van mucho más lejos, captan la realidad de una manera más profunda, la esencia misma del mundo, la idea, el espíritu, la infinitud. Esto se ve reflejado en los países latinos, especialmente en Italia donde se originó el melodrama como coexistencia de los géneros. Por ejemplo, la unión de ambas artes en la ópera muestra cómo la poesía se dirige a la razón y la música más hacia el oído y el goce. Para la poesía las palabras deben tener sentido, generar verdades racionales así sean juegos de palabras. En la música este sentido se logra con la melodía, donde confluyen los dos intereses, que incluso se logran así el espectador no comprenda la lengua desde la que se canta.

El arte como experiencia existencial se basa en tres elementos básicos: lo real, que es palpables, rastreable, tangible; en segundo lugar intervienen los sentidos o ese contacto subjetivo con lo real; y por último la intención creadora del sujeto frente a la relación real/imaginario. Esto puede resumirse en una palabra, sensibilidad, que genera

estados que van desde la angustia hasta el placer. La música privilegia el oído, primer sentido del ser humano, desde el sexto mes de embarazo y el último en desaparecer con la muerte. Las vibraciones sonoras llegan al cerebro de manera directa, y con esta la música como experiencia directa existencial y profunda que se configura como un elemento constitutivo en la formación de nuestro yo, y por ende en la identidad de los pueblos. La música por esto es herramienta fundamental con usos en diversos campos, desde lo pedagógico y terapéuticos hasta lo político. No en vano fueron las religiones las primeras en explotar sus cualidades.

La vista es el otro sentido que, junto al oído, es considerado un sentido superior. La literatura impresa tiene esa conexión que la vista entabla con las grafías, logrando la decodificación textual y por ende la significación en el lector. Leer ya es un acto consciente en el que intervienen elementos muy importantes del cerebro que permiten que las historias leídas tengan un fuerte grado de integración mental. Un buen lector complementa la obra. La mediación que hace la vista sobre los procesos lectores también la hace individual y dependiente a los momentos de lectura.

Escritores-músicos como el brasileño Chico Buarque, imbrican sus poéticas con un manejo eficiente de codificaciones diversas. El grado de interferencia entre lenguajes en sus novelas demuestra que subyace un interés por establecer cruces entre música y literatura desde la *construcción* de sonoridad en la lengua o las lenguas de uso, desafiando a sus textos de la utilización simplista de la música como temática. Es decir, en el caso de Buarque se trata de relatos que no metaforizan o hablan de lo musical desde una referencia a géneros, compositores o imágenes sino de textos que enuncian una lengua literaria en la que prevalecen categorías de lo musical. Las obras de Buarque presentan texturas narrativas interferidas por una tensión musical y verbal,

donde el uso particular de la gramática por ejemplo, resulta clave hacia la inversión de sus niveles y la producción de nuevos sentidos. Por estos sus canciones son llevadas con frecuencia al teatro y cine, por eso es que sus relatos se cantan.

La música no tiene la obligación de expresar lo que hace el lenguaje común, pues interpreta realidades de manera más profunda y sugestiva, cumple el papel de lupa y amplificador. Desde Grecia y la *mousike* hasta el arte digital, los encuentros música y literatura han resultado fructíferos, asimismo durante el Renacimiento y a lo largo de toda la corriente humanista. Entre la voz poética y la cantada solo había un paso. Esta voz partía del lenguaje, la oratoria, y llegaba a la retórica musical; en la actualidad esta vinculación sigue intacta, ahora median factores tecnológicos pero la esencia es primigenia y constitutiva. Se le puede llamar interferencia.

b. La música y la literatura popular en la modernidad, entre la experimentación y la fusión

Después de revisar momentos determinantes en la historia del arte es importante mirar qué ocurre en la modernidad y en la posmodernidad con las artes en mención, tanto en el campo de lo popular como de lo clásico. A lo largo de este documento se ha hablado de la fusión entre música y literatura. Ellas mismas se enriquecen mediante préstamos, copias e influencias, pero también se debe dedicar un espacio para nombrar su articulación en el ámbito cultural. Los humanos siempre se han movilizado por el planeta, pero desde el Renacimiento las culturas iniciaron un desplazamiento cada vez más fuerte, sobre todo los occidentales. En los últimos quinientos años se han caracterizado por sus continuas migraciones, muchas de ellas en la recién descubierta

América. A partir de allí, América y Occidente mezclaron idiomas, tradiciones, costumbres y religiones, ambas conviven, dando como resultado producciones artísticas muy de diferentes géneros. En la actualidad los canales de distribución artística, que cada vez son más globalizados, logran un encuentro permanente de tendencias. Un creador en la Edad media disponía de pocos recursos y por esto los que tenía los usaba de manera profunda. En la actualidad hay múltiples posibilidades de llegar al arte y en cantidades inabordables, en la que solo es posible conocer (de manera panorámica) algunos fenómenos.

Durante el Romanticismo, la idea de lo popular se circunscribió casi de manera exclusiva al ámbito de la música y las tradiciones folclóricas, a las músicas nacionales y regionales. La literatura por su parte también manejó una línea popular de fácil consumo. Esta visión se mantuvo casi inmutable hasta las primeras décadas del siglo XX. Se denominó folclórico a lo que repetía las tradiciones y tenía un claro sentido popular, esto se pueden localizar en las investigaciones de Herder en torno a las canciones populares cuando menciona “el espíritu del pueblo” presente en rondas e historias como las obras de los hermanos Grimm. En estos casos, la idea de lo folclórico se remite a lo rural, a lo aldeano, a lo telúrico, incluso a lo exótico.

Era un lugar común emplear el término folclor como sinónimo de lo popular y viceversa. En el caso de Bartok, por ejemplo, en sus escritos sobre música popular, puede entenderse la clara distinción que existe entre lo que él llama música culta popularesca y la música popular de las aldeas. En el texto es importante notar que ambas formas melódicas separadas y delimitadas funcionalmente por condiciones sociales y económicas y que, solo en el caso de la culta popularesca, ella es capaz de permear la cultura campesina “sólo relativamente tarde y siempre a través de la

‘mediación’ de la burguesía”. Por su parte, la música de las aldeas, la campesina, se ofrece como un conjunto musical más puro y, si se quiere, ingenuo e incauto dadas sus condiciones genéticas ajenas a todo principio ilustrado o burgués. La literatura escrita popular, por su parte, sí tiene más arraigo en las clases ilustradas por sus códigos de ingreso más restringidos al vulgo que requería una enciclopedia mayor para su comprensión y disfrute.

El influjo que las tecnologías electrónicas han ejercido sobre las dinámicas culturales también ha permitido que se escindan las particularidades tradicionales que distinguían a una cultura de otra. Esta influencia provoca que pueda entenderse lo popular en un sentido germinal que permite descentrar y des-institucionalizar las ideas hegemónicas de lo folclórico o lo autóctono que han sido dictadas por el museo o el folclorismo. En la música y la literatura el tránsito entre lo popular a lo ilustrado es constante. Ritmos como el tango, la samba, las músicas tradiciones que surgieron de las masas lograron llegar a instancias cultas y ser revaloradas y acogidas por esta. El caso inverso también es muy frecuente, muchos de los ritmos que conocemos se derivan de la imitación que en las clases populares hacían de la cultura ilustrada. En el plano literario la poesía popular es la referencia de cómo los narradores llegan al pueblo, estos también imitan las tendencias del canon literario. Por su parte la literatura ilustrada toma sus historias de lo popular, los personajes y sus dinámicas son una temática recurrente y valiosa para los escritores que, leídas en otros contextos, suenan singulares.

Jesús Martín Barbero afirma sobre los relatos populares: “Y en la literatura de cordel hay un tercer sentido, aquel que indica al vulgo como "lo que se mueve en la ciudad", lo popular-urbano en su oposición a lo campesino, el señalamiento de la emergencia de un nuevo sentido de lo popular como lugar de mestizajes y

reapropiaciones.” (Barbero, 1991, p. 122)[47]. Literatura y música popular son entonces la base del arte, son el sustrato desde donde los humanos se representan en procesos de constante identificación, es esa gran masa la que determina y exalta una creación más allá del canon. Con el agravante que cada vez se fortalecen las dinámicas mediáticas que deciden y direccionan a las sociedades en torno al consumo de ciertos tipos de manifestaciones, y esto a su vez pone a los creadores en la dicotomía de crear para el consumo o marginar a públicos más selectos desde el trabajo experimental de autor. Pocos creadores se mueven bien en los dos niveles pues es muy frecuente que desde cada esquina se denigre de las posturas contrarias. Pero en definitiva, lo popular y lo culto también determinan una relación de interdependencia fructífera.

En la década de 1950 la música popular se puso de moda en los Estados Unidos. La fusión de elementos propios de la música europea y de la africana dio lugar a sonidos como el *blues*. Los esclavos africanos ya influenciados por los estilos musicales europeos, se manifestaban por medio de las canciones. En estas el texto no era algo riguroso y el ritmo se aceleraba o desaceleraba según el cansancio. Complementaban sus labores con canciones espirituales que fueron presentadas como católicas para evitar la censura. Estos cantos tradicionales ya incorporaban la polirritmia, la síncopa y los patrones llamados preguntas respuesta. El nombre que se le dio fue *gospel*, en él los textos son centrales y la música acompaña y embellece de la misma manera que las músicas sacras en Grecia. La literatura por su parte, en la década de los 50s, entrega a sus personajes de postguerra la posibilidad de narrarse y con esto poner en letras el caso social, el inconformismo, la desilusión. Un realismo crítico que denuncia el ocio de la burguesía, la vida dura del campo y los rigores de la guerra. Un buen ejemplo es la obra de Camilo José Cela que, con un léxico castizo, logra universalizar los dramas de la España de la época.

Gracias a estos inicios llega el ritmo más importante y padre de los posteriores, el *blues*, que también hablaba de las penas y dificultades del pueblo afro, pero en este caso de manera más íntima y personal, de una forma más simple, honesta, profundamente sentida muy relacionada con la vida del cantante, la pobreza, la religión, etc. Es por tocar temas tan sencillos y a la vez directos, que el *blues* fue el ritmo que abrió la puerta a la revolución musical de masas y por supuesto al *rock and roll*. Este último con letras orientadas a narrar las injusticias sociales, generó empatía con los jóvenes, formando una naciente industria que elevó la música a representaciones de masas como un gran fenómeno cultural y al mismo tiempo económico. Todo este impacto también generó críticas de la iglesia y de sectores tradicionales que veían en la estética del *rock* un peligro para la moral y las buenas costumbres. Los jóvenes poco a poco fueron suavizando manifestaciones a terrenos más manejables, como el *pop* con melodías simples y repetitivas y letras blandas alejadas del peligro y la protesta, más en búsqueda de la simple diversión. Artistas como Elvis Presley, Jerry Lee y Chuck Berry comandaban el rumbo cultural de las masas, amplificado por miles de decibeles de sonido y escándalos mediáticos, lo que le dio un rumbo distinto a la relación musical. Desde lo literario se explora mucho la novela experimental donde el “cómo se cuenta” prevalece sobre el “qué se narra”. Autores como Calvino, Borges, Cortázar, entre otros, se arriesgaban para explorar con las bases del modernismo para entrar ya en los terrenos de posmodernismo.

No obstante el texto y las letras de las canciones fueron evolucionando para dar cuenta de la situación política. La música fue el vehículo ideal para transmitir ideologías, las posturas de protesta llegaron a millones de oídos. Los híbridos entre poetas y músicos fueron los cantautores, juglares modernos que catalizaban en letras sensaciones colectivas. Joan Baez y Bob Dylan hacían énfasis en lo que se decía y no en

cómo se decía. El *folk* representó una posibilidad de conectar las letras de una manera más íntima con una guitarra, un piano o con escasos arreglos estilísticos, muy cercanos al ADN de la creación musical en la historia.

Por otro lado los conciertos de *rock* se elevaron a escalas de estadios llenos y giras mundiales. Los rockeros eran los nuevos referentes de éxito, tenían fanáticos que los seguían con devoción. Entre los diferentes estilos aparece el *heavy*, que se basa en el virtuosismo instrumental, especialmente en la guitarra donde sus solos se expanden y aceleran, las letras son más místicas/míticas y con referencias a la fantasía. En muchos casos relacionadas con obras literarias. Toda esta contracultura musical se diversifica y se expande. Surgen otros movimientos como el *punk*, a través del cual se expresa disgusto con la sociedad, en él se canaliza el odio y el aburrimiento de los jóvenes hacia una clase media oprimida y sin futuro. Este género contiene voces en contra de la autoridad fascista y la guerra criminalmente estúpida. El *punk* decía todas esas cosas de manera simple y directa, ocupaba el espacio de la canción protesta pero sin la metáfora. Al mismo tiempo nuevos géneros de vanguardia y experimentales se empezaban a abrir espacio, entre ellos el *ska*, el *reggae*, el *funk* y la música disco. La música tradicional latinoamericana llega hasta Norteamérica para unirse con ritmos anglo y antillanos. De todas estas fusiones emergen sonidos afrocaribeños que refuerzan la importancia del arte como identidad y reivindicación social.

### c. Modernismo literario y el bolero

Algunos de los géneros que han trabajado muy de la mano con la literatura en América son la *bossa nova* para el caso del Brasil con algo de impacto en el resto del continente, y el tango argentino también con una penetración en países como Uruguay y Colombia. Pero definitivamente es el bolero el género que logra una identidad continental que a su vez llega a Europa. Estos géneros han tenido sus bases en la poesía, por ello vale nombrar la relación entre la aparición del libro *Azul* (1888) del poeta nicaragüense Rubén Darío y el surgimiento del movimiento modernista en Hispanoamérica, lo cual llevaría a pensar que se puede establecer un momento exacto en el que se dio la renovación de la lengua española. Sin embargo, desvincular procesos sociales de la aparición y consolidación del Modernismo y reducirlo a una fecha de publicación de un texto sería negar el papel que juegan la literatura y sus representantes dentro de los procesos y hechos históricos.

Para Federico de Onís

“El Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885. La disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy.” (Onís, 2012)[48].

Las letras de los boleros transmitían lo popular con una alta conciencia del lenguaje, era la forma como la poesía desplazada por la radio y el cine llegaba a las grandes masas. Casos como el de Amado Nervo y de José Emilio Pacheco, son tomados como una vulgarización de las formas modernistas desde la poética, pero “en su traslado hacia la canción popular el Modernismo se renueva, se transforma, se revitaliza” (Zabala, 2000).

El bolero es un sentimiento que se baila fruto de los dos extremos complejos, el amor y el desamor heredado de la letras donde

“El Modernismo fue creando una literatura tipificada por la sensualidad, la melodía y el cromatismo idiomático, formas métricas diversas y la experiencia del verso libre o blanco, la recuperación de palabras o el neologismo, la recodificación de mitos universales e incluso americanos, se exploraron zonas de sentimiento que hasta entonces habían sido tabú y llevaron a un primer término el diálogo entre sensualidad y sentimiento religioso que constituye una antinomia de la existencia humana” (Franco, 1972)[49].

Ese juego entre lírica y música le permite al bolero buscar y encontrar en el Modernismo un refinamiento verbal, unas imágenes y un léxico fundamentales a la hora de pensar el discurso amoroso en la modernidad americana.

#### d. La posmodernidad aún en descubrimiento y discusión

Todos estos estilos musicales han seguido evolucionando hasta la actualidad, con múltiples variables pero en la misma búsqueda de la expresión. Cabe anotar que las economías neoliberales, la globalización y por supuesto las nuevas tecnologías han influido en el devenir de la música como el *rap*, el *house*, la música *indie* y el *tecno*. En todas, aunque en distintas medidas, permanece el fenómeno de masa y el respaldo literario como base fundamental. Por otra parte la música culta y la literatura compleja se han ido relegando a grupos minoritarios, esto se debe a su grado de elaboración que incluye códigos más difíciles y abstractos. Las culturas digitales intercaladas en los rezagos de todos los ismos, el arte como valor de uso que aplaza el valor ritual con el que nació, y la valoración de la obra de arte hacen que ambas artes estén más del lado de la exposición que de lograr cambios sociales.

La cultura de masas hace referencia a todo lo que está relacionado con los medios masivos de comunicación, con nuevas relaciones y nuevos usos, por ende con nuevas sensibilidades. La música sufre cambios en relación a su producción tecnológica. En las últimas décadas la escritura digital y las lecturas en soportes distintos al papel también han modificado la distribución y la forma como los seres humanos se relacionan con el arte. Se consume de manera diferente y se reconocen registros artísticos en los que los géneros se mezclan. Así como sucedió en el neoclasicismo, la humanidad está ante un neotradicionalismo en el que las estructuras básicas del arte contienen el sentido primigenio y, al ser contadas y resignificadas, las nuevas generaciones logran identificarse con esa memoria ancestral a través de sonidos digitalizados y mitos pixelados.

El internet lidera las dinámicas de distribución de información, en su mayoría es escrita, generando una generación más lectora. Los usuarios, mediados por las dinámicas de comunicación, se escriben vía chat; esto no es literatura, pero sí es lenguaje textual. Con la aparición de la televisión se vaticinó el fin del cine, lo que no fue más que un temor que hoy se refuta con las salas de proyección llenas de espectadores. La música tembló con la aparición del mp3 y se temió el fin de la industria, pero lo que en realidad generó fue que los artistas tengan que subirse al escenario a tocar, pues ya no hay dinero por la venta de discos, esto provoca más conciertos y más músicos tocando y grabando de manera independiente (autogestionada). En lo que concierne a la literatura, con la llegada de tablas digitales que se asemejan a un libro pero con la posibilidad de tener toda una gran biblioteca en ellas, se rompe la barrera de distribución de textos. Ahora las obras viajan en segundos y los costos para los lectores bajan o desaparecen. Ante esta situación es lógico que los tradicionalistas apocalípticos pongan su grito en el cielo, pero la sociedad recibe y se

adapta a las nuevas dinámicas; siempre habrá pérdidas para los románticos y avances para los futuristas.

## **Capítulo 7**

### **La música de la palabra y la canción popular**

La estética permite al individuo expresar sus necesidades interiores y sus sensibilidades emocionales ligadas a su manera de interpretar su realidad. Para los artistas esto influye en el enfoque que su obra ofrece. Ya depende de él, que trabajo cumpla un papel utilitario o estético. La música en su contacto directo es más didáctica

y de consumo, al interior de las culturas de masas esta se propaga así el espectador sea un sujeto pasivo, pues el mensaje es transmitido de forma directa y es de fácil comprensión, pues en un mundo mediatizado no se puede ser ajeno a las tendencias comerciales de la música. La lectura por su parte está más asociada con las dinámicas intelectuales. Es común escuchar el adagio popular, “¿quiere aprender y ser más inteligente?, lea”. Las ideologías que transmiten un pensamiento social o político se apoderaron de la música logrando hacer de ella una herramienta en la alienación social, aprovechando sus facilidades de penetración y de fijación en el inconsciente. No es que esto no suceda con la literatura, lo que se evidencia es incluso más trascendente pero con menor cantidad de población. Los relatos perduran de mayor manera en el tiempo.

Una canción, por lo tanto, es un texto, pero no sólo literario: lo musical y lo lingüístico se han fusionado para dar lugar a una nueva realidad textual y comunicativa que se antoja más significativa que cada una de sus partes aisladas. Teniendo esto en cuenta, y obviando las diferentes subjetividades estéticas en cuanto a lo que es mejor o peor, desde la literatura comparada se debe estudiar literariamente la música popular como una nueva forma de poesía, una especie de forma teatral de poesía. La imagen es otro recurso que ha participado en la modernidad en la difusión sonora y literaria, son los videos y películas protagonistas y difusores de los sonidos y relatos. Las presentaciones o video de la música popular son lo más cercano a representaciones teatrales, dancísticas, acrobáticas y estéticas que reafirman lo vigente que la música y el texto son la integración de las artes, cada grupo se inscribe en un género y adopta una estética que es replicada por los seguidores donde los atuendos, forma de bailar, lugares que frecuentan se van volviendo guetos. También en menor medida, algunos géneros literarios logran hacer de sus lectores unos seguidores de sagas con estéticas definidas.

Es por esto que los juicios de valor sobre lo que en cada momento se considera “buena” o “mala” literatura o música no pueden ser los criterios que fijen su importancia definitiva. Aunque es necesario estudiar las denominadas “obras maestras” que forman parte importante del sistema, también hay prestar atención a los elementos periféricos que en cada momento interactúan con el sistema canonizado, que ha de traer consigo, como tendencia primordial, la inteligencia de la multiplicidad. La música y la literatura popular son productos masivos pensados para transmitir acontecimientos de manera directa, su virtud consiste en conectarse con las fibras que mueven los sentimientos populares.

A lo largo de la historia de la humanidad se ha debatido sobre el significado de la música y la literatura en sí, ambas en su función de expresión artística. Las teorías al respecto se pueden dividir, de forma general, entre las que afirman que el significado se encuentra exclusivamente en la percepción de las relaciones formales que se establecen entre los diferentes elementos musicales y textuales, y las que sostienen que, además de los significados formales-intelectuales procedentes de la propia estructura hay otras significaciones producto de la resección. La música y la literatura también comunican una serie de significados que apuntan a ese mundo extra de conceptos, acciones, emociones y personalidades. Sin embargo, parece obvio que ambas dimensiones de significación no sólo no tienen porqué excluirse a sí mismas, sino que más bien se complementan. Esto es muy claro en la música y en literatura populares donde desde la estructura responde a un modelo simple y repetitivo, pero que a su vez tiene el mérito de calar en los patrones culturales muy de la mano de los medios de estandarización y masificación.

- a. Acercamientos entre la semiótica y la lingüística

La canción va a ser un espacio artístico de unión entre dos sistemas semióticos diferentes, la música y el lenguaje (o la literatura, en cuanto lenguaje poético). Ambos sistemas semióticos presentan en su esencia ontológica unas peculiaridades diferenciadoras que los distinguen de otras formas de expresión. Sin embargo, la música y la poesía también comparten ciertas similitudes semióticas, analogías que se revelan explícitamente en la primitiva posibilidad de asociación «física» de ambas estructuras e implícitamente en las interrelaciones que se establecen entre los significados que se esconden bajo esta asociación formal. Algunas obras quedan en la memoria por su melodía, otras por sus textos y esto radica en que la unión no privilegia a una de las artes en sí. Más bien se puede decir que hay creadores que logran llegar desde lo musical y otros desde sus letras.

Un buen referente de contacto entre artes es determinar sus tres niveles significantes: el musical formal, el musical referencial y el lingüístico o literario, cada uno de estos referentes podría analizarse en separado o en conjunto. Asimismo, en una canción se establecen unas relaciones singulares entre todos estos significados: unas veces se oponen, creando una suerte de desorden semántico, y otras veces se fusionan en un único significado total. De todas maneras, cualquiera que sea la forma en que los significados de una composición músico-vocal se interrelacionan, el resultado final va a ser siempre una expresión artística completa en sí misma, una expresividad total. En lo literario también es factible el análisis formal, referencial y lingüístico, desde estos muchas disciplinas se enfocan en repensar y al mismo tiempo se significar la creación literaria, una obra está sujeta a análisis, interpretaciones y desde ella surgen otras obras que la explican, refutan y rastrean. Se podría decir que las expresiones artísticas más analizadas y estudiadas son las literarias. La música es un campo de disfrute y la reflexión es poco profunda debido a factores diversos como el mensaje breve y directo

de las canciones. La canción popular forma una totalidad semiótica nueva y distinta, una totalidad que no sólo debe su completitud a esas conexiones inmediatas intersistémicas, sino que es el receptor, el oyente, el que otorga la envoltura significativa que constituye su esencialidad, su perdurabilidad y le imprime un valor que radica principalmente en la recepción. Esta será la que determine su alcance y perdurabilidad, pasando a un segundo plano su calidad u originalidad.

La retórica y la semiótica pueden verse muy relacionadas en el encuentro de la literatura y la música, al punto que pueden ser leídas desde la mirada de Umberto Eco. Para este autor el lenguaje no es un medio de comunicación sino la base de la comunicación; literatura y música se configuran como medios que pueden tener un funcionamiento análogo ya que se basan en lo fónico, sonidos lingüísticos o armónicos. La canción y literatura popular no consisten en una simple combinación estética de dos sistemas semióticos en la que se difumina la identidad estética y significante que cada uno de ellos posee por separado. Son una línea de expresión directa y una posibilidad de alzar la voz de perdurar. En muchos casos fueron estas dos artes las que permitieron compartir conocimiento y denuncia.

El término heterosemiosis, la canción (como el teatro o la ópera) es un discurso en el que se integran diversas dimensiones que están orientadas por una misma intencionalidad comunicativa hacia un objetivo común, que esencialmente implican una concepción unitaria y que por su carácter “múltiple” presentan una serie de rasgos propios. Así pues, nos encontramos al analizar la canción popular con un texto heterosemiótico cuya singularidad semiótica radica precisamente en esa heterogeneidad, múltiples lecturas y contextos. Esto es un nuevo sistema semiótico porque no se trata de un fenómeno de intertextualidad, de la existencia de una cierta influencia entre dos discursos más o menos relacionados entre sí, sino de una relación de consustancialidad

constitutiva entre los diversos niveles de una unidad de enunciación. Debido a esta realidad, un estudio fragmentado, parcial, de estas formas mixtas, que atendiese únicamente a un solo plano semiótico, literario o musicológico, caería en la insuficiencia, ya que no sería capaz de abarcar la profunda complejidad textual y contextual de la obra músico-literaria.

b. ¿La música o la palabra?

Cabe preguntar ¿qué sistema semiótico es el que gobierna en este nuevo «espacio semántico» que constituye el texto músico-verbal?, ¿la música o el lenguaje? Una vez defendida la singularidad semiótica de la canción parece imposible ahora reclamar el dominio, de forma sistemática, de un sistema sobre el otro, ya que en estas formas mixtas las cualidades semióticas propias de cada sistema de signos se sumergen en la nueva y particular totalidad expresiva. Se pueden reconocer grandes letras en canciones discretas y viceversa. Hay grandes letristas que abiertamente se ubican en el papel del poeta y que presentan la música como un empaque. También hay grandes músicos que presentan las letras como un apoyo. De este lado se pueden identificar las músicas en idiomas que no son comprendidos por muchos de sus escuchas y aun así pueden conectarse con la obra. Y también es pertinente resaltar muchos casos donde música y letra logran el acople perfecto y cada una logra ser protagonista.

Se observa una realización simultánea de ambos sistemas significantes. En la música es posible reconocer las funciones apelativa y expresiva y un uso constante de procedimientos culminativos (los acentos, por ejemplo) y demarcativos (los silencios, los timbres, etc.), que corresponden ambos a la dimensión representativa configurativa (aquella que señala la división del enunciado en unidades gramaticales). Además, dentro de la función representativa, se encuentra también la función distintiva, como el plano

fundamental en el que fijarse en las relaciones música-lenguaje. Un buen ejemplo es una composición vocal. La aplicación teórica de la lingüística al análisis de estas relaciones demuestra que aquellas formas que utilizan la música y el lenguaje se sitúan en dos niveles significativos diferentes, pero cuya realización simultánea es posible sin que se creen interferencias.

Desde los cantos gregorianos hasta la música popular, la coexistencia de los sistemas musical y lingüístico es siempre posible. Para que una obra vocal constituya un todo orgánico en el plano musical, no es pues necesario que las palabras se reduzcan a la música. Además, la intervención de la voz como órgano de la palabra en la música hace que el lenguaje se manifieste en sí mismo, incluso si el texto oído aparece como incomprendible o la voz renuncia al soporte del lenguaje. Cuando una obra es significativa por su aporte músico textual se torna muy difícil entenderlas por separado. El texto se puede leer, o escuchar su versión instrumental, pero la fuerza radica en la unión porque siempre sería posible que las estructuras musicales funcionen sin interferencias con las estructuras lingüísticas.

### c. Música, literatura y emociones

La literatura es una forma verbal de arte que puede establecer una pléthora de contactos no sólo entre obras literarias individuales y géneros, sino también a otros discursos no literarios así como a otras artes y por lo tanto justamente ha sido llamado un "interdiscurso". Esta cualidad "interdiscursiva" comprende "intramedial" relaciones, que operan entre un mismo medio (verbal) (ya sea entre textos de diferentes literaturas nacionales, como se discute en estudios literarios comparativos, o entre los textos de cualquier clase, independientemente de su afiliación nacional, según teoría de la intertextualidad); La naturaleza "interdiscursiva" de la literatura es también

"intermedial" entre la literatura y la otras artes y medios, pues se presta para la interpretación, representación y resignificación.

La creación, el rendimiento y el consumo de la música y las obras literarias son preocupaciones presentes en todas las culturas. La música y la literatura (en su forma original de contar historias) tienen orígenes antiguos y no sólo se encuentran en el corazón de las prácticas religiosas y culturales y narrativas, sino también proporcionar actividades de ocio ampliamente popular en la vida cotidiana.

La mayoría de los relatos, a pesar de las diferencias en el contenido proposicional y no obstante las nociones predominantes sobre la capacidad evolutiva de la emoción tanto la música como las obras literarias, comparten una considerable capacidad de evocar poderosos sentimientos. Además, la evidencia de que la música puede evocar representaciones semánticas parecería atemperar cualquier fuerte afirmación de que los dos son incomparables en términos de su capacidad para transmitir significado y juntos estas cualidades se potencian.

Tal vez una de las cualidades más importantes que vincula la música y la lectura literaria, y las distingue de otros artefactos culturales (como pinturas y escultura), es que ambas se desarrollan en el tiempo, ofreciendo una especie de "narrativa" que puede ser seguida, mientras que la poesía, como la música, puede ejercer un impacto afectivo a través de su énfasis en el estrés temporal y la repetición, muchos relatos diferentes subrayan el impacto que pueden tener incluso las formas literarias no-versadas, por ejemplo, cuentos cortos y novelas.

#### d. Inferir y compartir emociones

La noción de mecanismos similares a la empatía que intervienen en la respuesta literaria es la que data de la *Poética* de [Aristóteles](#). Se considera que comprende dos componentes diferentes: uno cognitivo y uno emocional que abarca la noción de toma de perspectiva y sentimiento visceral compartido. La ficción, la forma de literatura vista en cuentos y novelas, ha sido descrita como una especie de simulación del mundo social y se ha sugerido que su invocación de situaciones sociales no sólo explica la tendencia de los lectores a mentalización durante la lectura sino también para sentir las propias emociones, lo mismo ocurre al escuchar música. También con otras artes pero en menor medida.

En la música, varios estudios han implicado diversas estructuras límbicas y paralímbicas en el procesamiento de emociones básicas, excitación y valencia (por ejemplo, felices Vs. neutrales y consonancia Vs. disonancia). Sin embargo, se puede argumentar que como la música no es en sí misma un objeto emocional, al menos algunas emociones inducidas mientras se escucha deben ser inferidas apoyando la noción de que la emoción musical puede inferirse es la evidencia de que los oyentes muestran activación en estructuras asociadas con la empatía cognitiva durante la escucha de música. Se demostró que cuando los oyentes de la música creían que estaban escuchando una pieza de música compuesta por un ser humano en lugar de una computadora, se activaban las áreas cerebrales típicamente involucradas en la mentalización, así como la corteza prefrontal medial. Además, en la condición conocida como demencia frontotemporal variante del comportamiento, que se asocia con una gran red de estructuras, incluidas las que participan en la mentalización, se demostró que el déficit mostrado normalmente por estos pacientes también se extendía al dominio de la música.

En general, aunque puede parecer plausible que los lectores se empatan con los personajes humanos en una obra literaria, la noción de empatía evocada por la música ha tendido a ser menos intuitiva. Por lo tanto, vale la pena señalar que, además de las pruebas obtenidas utilizando las técnicas de neurociencia, numerosos estudios conductuales y fisiológicos continúan proporcionando apoyo persuasivo para el papel de los procesos relacionados con la empatía durante la escucha musical o la lectura. Por ejemplo, se ha informado que la fuerza de las emociones inducidas en los oyentes o lectores se modula como una función de la toma de perspectiva con el intérprete o escritores, esto se extiende a temáticas y líneas de pensamiento. Además, también se ha sugerido que la discrepancia que a veces existe entre emociones expresadas y sentidas puede explicarse por el grado subjetivo de empatía. Finalmente, se ha argumentado que el grado del rasgo de empatía poseído por un oyente o lector puede predecir su apreciación de la música y la literatura, este rasgo emocional empático es también en muchos casos el efecto que los creadores buscan.

e. Predecir lo incierto

En general, tanto la música como el lenguaje (los elementos constitutivos de la literatura) están compuestos por elementos discretos que no se combinan al azar, sino de acuerdo con un conjunto de principios. Así como la sintaxis lingüística se refiere a las reglas que guían la forma en que se construye el lenguaje, también se ha utilizado el término *sintaxis musical* para describir el conjunto de principios que guían la combinación de elementos musicales. Por tal motivo, si hablamos de un transversal punto de encuentro entre las artes, definitivamente es la sintaxis ya que su desarrollo situacional es equivalente bajo unas coordenadas de atribución de sentido.

El suspenso, concepto equivalente a la tensión musical en su inducción de sentimientos de incertidumbre y anticipación, se considera que constituye un componente crítico de la literatura narrativa. Además, al igual que la tensión musical, se ha demostrado que modula las respuestas fisiológicas. Por lo tanto, era de interés considerable si el suspenso evocado por la lectura literaria también activaría las estructuras subcorticales límbicas y profundas asociadas con la tensión musical e intensidad emocional percibida de los estímulos literarios.

Aquí, es importante señalar que además de aquellos estados de incertidumbre que surgen de seguir una trama en los muchos géneros literarios que emplean el suspenso (por ejemplo, novelas policiales, thrillers), los estados de incertidumbre también pueden surgir del uso de un escritor de las técnicas literarias. Tales hallazgos sugieren que incluso si la incertidumbre en el despliegue de una parcela no puede implicar la red límbica en el mismo grado que la incertidumbre en la música, el uso artístico de la literatura del lenguaje puede proporcionar una fuente adicional rica de poder emocional.

En suma, la literatura de investigación proporciona un cuerpo cada vez mayor de apoyo a la noción de un papel de los procesos de empatía durante la escucha de la música y la lectura literaria. En general, se puede concluir que la comparación de los hallazgos de investigación de los estudios enfocados en la música y la literatura continuará siendo esclarecedora y que los conocimientos particularmente importantes surgirán cuando los estudios en los dos dominios usen conceptos similares. De manera crítica, puede esperarse que, si bien las superposiciones observadas pueden ayudar a explicar el atractivo común de la música y la literatura como formas de arte, las

diferencias pueden ayudar a explicar cualquier idiosincrasia en sus respectivas capacidades de impacto afectivo.

## 7. CONCLUSIONES

La investigación permitió evidenciar, como se había planteado en los objetivos, las distintas maneras de encuentro entre las artes literarias y musicales. Se logró establecer, desde los argumentos sustentados en teorías y ejemplos puntuales que ambas artes son complementarias.

Se reafirma, como punto principal dentro de las evidencias investigativas, que ambas artes están emparentadas desde su estructura; además, los sonidos y las letras representan un complemento que va desde lo melódico hasta lo narrativo. El objetivo fundamental del presente trabajo era analizar la convergencia de las artes, y bajo esta premisa estudiar tanto el grado de interacción como las cualidades específicas. Se sostiene la necesidad de adoptar una óptica multidisciplinaria con la cual afrontar el análisis, partiendo de lo conceptual, pasando por la creación y llegando a la recepción.

A lo largo de la presente investigación logró demostrarse cómo dentro de los estudios de la literatura comparada y la intertextualidad es necesario considerar

dinámicas particulares que enriquecen tanto a la literatura como a la música; se planteó como todo en el universo de ambas artes corresponde a un engranaje que busca cumplir con los ideales de una interpretación plena y lo más completa posible. Se observó, en este caso, que el universo musical transforma al literario y viceversa; de esta manera, ambos se ven afectados. Juntos alcanzan un nuevo nivel de creación de estructuras que ya no son, ni completamente literarias, ni completamente musicales; al contrario, el hecho de la confluencia genera una suerte de fusión creadora y potenciadora que beneficia a ambas: una nueva manera de realizar música y literatura.

La investigación evidenció que tanto la música como el lenguaje surgen de la capacidad creadora del hombre y de su necesidad de comunicar ideas, emociones o sentimientos. Ambos están concebidos dentro de un sistema que los define, les da forma, aunque bien puede cambiar a lo largo de la historia y como parte de la evolución misma del hombre. Dicho sistema se concibe bajo la idea de sistema comunicacional o lenguaje. Asimismo, con la música al igual que con el lenguaje se crea discurso el cual, enmarcado en un contexto, es portador de un mensaje que se ve afectado y de alguna manera revela el entorno de quien lo crea. Se trata de dos tipos de comunicación que, como se muestra en este trabajo, comparten muchas características en lo que a su estructura y organización se refiere y de donde emerge siempre un significado que realza su valor y justifica su función.

Una vez concluido el estudio, los resultados dan respuesta a lo planteado en los objetivos.

- Se estableció el principio de la relación literatura y música desde sus orígenes para Occidente y se indaga y describe la presencia evidenciable y analizada.

- Se comparó las características de cada una de las artes para identificar su punto de encuentro y sus distanciamientos. Así como su mecanismo de complementariedad y divergencias.
- Ambas artes se relacionan desde su estructura, analizando valorativamente sus características, en aras de colaborar en la comprensión del estado reciente de las articulaciones entre los campos de la literatura comparada.
- Se ejemplifica la relación en el tiempo y se mostraron las variables que se han generado, desde estas se describieron las frecuencias de aparición de menciones y referencias en ambos campos.
- Se consideró esta relación en el plano de América Latina y se advirtieron las relaciones emergentes a partir del arte culto y del popular. Para, finalmente, evidenciar en la modernidad el estado de esta relación.

Para finalizar, es necesario exponer que el estudio de la relación entre la música y la literatura no se ha agotado, y que los años venideros surgirán nuevas miradas, contactos y divergencias. La influencia constante entre literatura y música es un mar que no parará de fluir jamás, gracias a los músicos y a los escritores podemos disfrutar de grandes obras artísticas que además darán lugar a nuevas líneas investigativas sobre ellas, pues los espacios referenciales que la música y la literatura promueven son diversos y siempre susceptibles al análisis.

## CITAS

- [1] Schenker, Heinrich: Tratado de armonía. Editorial: Real Musical, Madrid 1990.
- [2] Chomsky, N. (1970). *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Madrid: Aguilar.
- [3] Schenker, Heinrich: Tratado de armonía. Editorial: Real Musical, Madrid 1990.
- [4] Rodríguez Adrados, E., «*Música y literatura en la Grecia antigua*»
- [5] <https://www.youtube.com/watch?v=vArNf76XxYo> Cantos gregorianos: Monasterio Santo Domingo de Silos, Burgos (España).
- [6] <https://www.youtube.com/watch?v=ifNgV-3MiAY> El Cantar de Mio Cid, Anónimo: adaptación, 2001.
- [7] Bajtín, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1988 (Breviarios, 417).
- [8] <https://www.youtube.com/watch?v=9CLYG71MTsY> Video explicativo de la Polifonía.
- [9] <https://www.youtube.com/watch?v=4PDhMqboQCU> : Madrigal XIV, Joan Brudieu, nacido en la diócesis de Limoges (Francia), hacia 1520.
- [10] Bukofzer, Manfred F. (1986); *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, trad. de C. Janés. Madrid: Alianza Música.
- [11] Daniel Alejandro Gómez: <http://www.filomusica.com/filo77/clasicismo.html> (tomada. agosto 2016)

- [12] Gómez, C. J. M. Bajo, T. Puerta, Carmen. (2000) Cognición musical: Relaciones entre música y lenguaje. Recuperado de [www4.ujaen.es/~cjpgomez/Gomez-Ariza%20et%20al%20\(2000a\).PDF](http://www4.ujaen.es/~cjpgomez/Gomez-Ariza%20et%20al%20(2000a).PDF)
- [13] [Eugenio Trías](#) / Música y filosofía / [Papeles del Aula Magna de la Universidad de Oviedo Volumen 6 de Papeles del Aula Magna](#) Universidad de Oviedo, 2007
- [14] Torre, E. El ritmo del verso. Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia. (2000).
- [15] Sur (Anibal Troilo, Homero Manzi) Discos Odeón 1961. Argentina.
- [16] Montiel Hernández, M. 1999. El denotador: su estructura, construcción y papel en la teoría matemática de la música. Tesis de Maestría, Unam, México.
- [17] Un vestido y una flor, autor Fito Páez 1992. Intérprete Fito Páez [Álbum: El amor después del amor](#). Buenos Aires
- [18] Recuerdo malevo, Música: Carlos Gardel. Letra: Alfredo Le Pera. (Ritmo: Tango), Buenos Aires 1933.
- [19] La música barroca. [John Walter Hill](#) Ediciones AKAL, 2008
- [20] Mi Buenos Aires querido Música: [Carlos Gardel](#) Letra: [Alfredo Le Pera](#) Tango 1934. Buenos Aires
- [21] El día que me quieras. Canta: Carlos Gardel y letra de Alfredo Le Pera año 1935 Buenos Aires.
- [22] Reloj no marques las horas. Autor: [Roberto Cantoral](#) interpreta: Armando Manzanero Género: Bolero 1953. Ciudad de México
- [23] Martínez Celdrán, E. La fonética. Barcelona 1986: Teide.

[24] Silvio Rodríguez: La maza. 1979. [Álbum: Unicornio](#) Género: Canción. La habana Cuba.

[25] D'INTRONO, F. (1999). «Presentación» a Sosa, J. M. (1999). DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1993). Métrica española. Madrid: Síntesis

[26] Yo vengo a ofrecer mi corazón. [Fito Páez](#), álbum *Giros*, Interpreta Mercedes Sosa género: Canción. Buenos Aires 1985

[27] No Hago Otra Cosa Que Pensar En Ti, letra y música: Joaquín Sabina. [Álbum: Dos pájaros de un tiro](#) Madrid 2007

[28] Gracias a La Vida, letra y música: Violeta Parra. Género: Folclor. Año 1971. Santiago de Chile

[29] [https://cvc.cervantes.es/aula/didactired/anteriores/agosto\\_08/18082008a.htm](https://cvc.cervantes.es/aula/didactired/anteriores/agosto_08/18082008a.htm)  
Centro Virtual Cervantes.

[30] Debajo de La Mesa: Autor e intérprete: A. Manzanero. [Álbum: Quiero amarte](#) 1994 ciudad de México.

[31] Razón de vivir. [Artistas: Víctor Heredia, León Gieco](#) [Álbum: De amor y sangre](#) 1984 Buenos Aires Argentina.

[32] El Árbol de La Plaza, Autor e intérprete: Vicentico. [Álbum: Los pájaros](#) 2006 Buenos Aires Argentina.

[33] (Barrera, 2003)

[34] (Gómez, 2000, p. 73)

[35] Rodríguez Francisco. La música y la literatura en la Grecia antigua. Universidad Complutense Madrid 2003.

[36] [https://cvc.cervantes.es/aula/didactired/anteriores/agosto\\_08/18082008a.htm](https://cvc.cervantes.es/aula/didactired/anteriores/agosto_08/18082008a.htm) Centro Virtual Cervantes.

[37] Diago Busto Pablo. Una introducción a la relación entre música y literatura en las letras hispánicas C.M.U.S. Profesional de Música de Vigo, 2007 España.

[38] MARSHALL MCLUHAN “LA GALAXIA GUTENBERG” círculo de lectores Barcelona 1992.

[39] Daniel Alejandro Gómez: <http://www.filomusica.com/filo77/clasicismo.html> (tomada. agosto 2016).

[40] RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1980). Música y literatura en la Grecia antigua.

[41] Plaza, Juan Bautista. El lenguaje de la música. Lecciones populares sobre música. Venezuela: Fundación Juan Bautista Plaza, 2004.

[42] SOPEÑA, F. (1974). Música y literatura. Madrid: Rialp.

[43] ACOSTA GÓMEZ, L. A. (1989). El lector y la obra. Teoría de la recepción. Madrid: Ed. Gredos.

[44] Kristeva Julia El lenguaje, ese desconocido: introducción a la lingüística, trad. María Antoranz, Madrid, 1987.

[45] Sartre Jean Paul. “LA NAUSEA” ishi press intenacional. Paris 1938.

[46] Estudios de Teoría Literaria Revista digital: artes, letras y humanidades Año 5, Nro. 10, septiembre 2016 Facultad de Humanidades en línea: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/viewFile/1846/1776>

[47] Martín-Barbero, Jesús. (1991) De los medios a las mediaciones. Barcelona: Ediciones G. Gili.

[48] Onís, F. d. (2012). *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Sevilla: Renacimiento.

[49] Franco, J. (1972). *La cultura moderna en América Latina*. México: Joaquín Mortiz.

## BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA GÓMEZ, L. A. (1989). *El lector y la obra. Teoría de la recepción*. Madrid: Ed. Gredos.

ACOSTA, L. (1981). *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

ALONSO, S., ed. (2002): *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco/Libros.

ADVIS VITAGLIC, L. (1978). *Displacer y trascendencia en el arte*. Santiago: Ed. Universitaria.

ALAS, Leopoldo: *Las dos cajas*, v. LÓPEZ GARCÍA, *Cuentos de música*.

ALONSO, S. (2002). *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco/Libros.

BAJTIN, M. (1979). *Estética de la creación verbal*. México: Ed. Siglo XXI.

Bajtín, Mijaíl Mijáilovich. 1986 [1979]. *Problemas de la poética de Dostoievski* (Traducción de Tatiana Bubnova). México: Fondo de Cultura Económica.

BARREIRO ORTIZ, C. (1999) *Stéphane Mallarmé: Poeta en música*. Revista Casa Silva 12 (p.185-200).

BENJAMIN, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en discursos Interrumpidos I. Madrid: Taurus (pp.15-57).

BUKOFZER, M. (1986). *La música en la época barroca*. De Monteverdi a Bach, trad. de C. Janés. Madrid: Alianza Música.

CABRERA INFANTE, G. (1996). *Mi música extremada*. Madrid: Espasa Calpe.

CAMARERO, J. (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Anthropos.

CHOMSKY, N. (1970). *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Madrid: Aguilar.

DÍAZ DE LA FUENTE, Alicia. *Un análisis musical del golpe de dados de Stéphane Mallarmé*. Web. s.f.

DÍAZ GEROMET, L. (2016, número 16, pp. 114-130). *Interrelaciones entre música y literatura: Bach · Cortázar · Zimmermann*. Revista del Instituto Superior de Música, Instituto Superior de Música, Santa Fe, UNL, República Argentina.

Díaz de la fuente, Alicia. Un análisis musical del golpe de dados de Stéphane Mallarmé. Web. s.f.

FESSEL, P. (2007). *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina*. Escritos de compositores. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

FISH, S. (1989). *La estética en el lector: estética afectiva*, en *Estética de la recepción*. Madrid: Ed. Visor.

FOUCAULT, M. (1992). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Ed. Paidós.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, J. (2007). *Semiótica de la música vocal*. Murcia: Universidad de Murcia.

Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona. [Música y significado verbal](#): la reelaboración musical de obras literarias. [Tarbiya: Revista de investigación e innovación educativa](#), ISSN 1132-6239, N° 41, 2010, págs. 115-131

HARNONCOURT, N. (1982). *La música como discurso sonoro*: Hacia una nueva comprensión de la música. (Traducción de Juan Luis Milán). Barcelona: Acantilado.

HAUSER, A. (1998). *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid: Debate.

IGLESIAS SANTOS, M. (1999). *Teoría de los Polisistemas*, Madrid: Arco/Libros.

JAUSS, H.R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica Literaria*. Madrid: Taurus.

KRAMER, L. (1984). *Música y poesía: Introducción*. (Traducción de Silvia Alonso). En Silvia Alonso Pérez (comp.), *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco/Libros.

LANDONW, G. (1997). *Teoría del hipertexto*. Barcelona: Paidós.

LEFEBVRE, H. y RÉGULIER-LEFEBVRE C. (1985). *El proyecto ritmoanalítico*. En Ramón Ramos Torre, *Tiempo y sociedad*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas / Siglo XXI, pp. 263-273.

LLOVET, J., CANER, R., CATELLI, N., MONTERDE, A., y VIÑAS PIQUER, D. (2005). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.

Llovet, Jordi, Robert Caner, Nora Catelli, Antoni Martí Monterde y David Viñas Piquer. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2005.

LOAZNO, J., PEÑA MARÍN, C. y ABRIL, G. (1993). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de a interacción textual*. Madrid: Cátedra.

- LÓPEZ CANO, R. (2002). *Cuando la música cuenta. Narratividad y análisis musical en una canción del siglo XVII*. En Actas del V y VI Congresos de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Barcelona: SibE, pp. 191-210. Versión on-line: [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net).
- MANN, T. (2002). *Ensayos sobre música, teatro y literatura*. Barcelona: Alba.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001) *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ, J. (2007). *Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MENDOZA FILLOLA, A. (2000). *Recepción y lectura de códigos artísticos. El texto literario como eje interdisciplinar*, en didáctica de la lengua y la literatura. Almedia: Coimbra (pp. 11-34).
- MONELLE, R. (1992). *Lingüística y semítica en la música*. Holanda: Harwood Academic Publishers.
- NATTIEZ, J. J. (1984). *Relato literario y 'relato' musical: Del buen uso de las metáforas*. (Traducción de Silvia Alonso). En Silvia Alonso Pérez (comp.), *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco/Libros, pp. 119-147.
- PLAZA, J. (2004). *El lenguaje de la música. Lecciones populares sobre música*. Venezuela: Fundación Juan Bautista Plaza.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1980). *Música y literatura en la Grecia antigua*.
- SCHENKER, H. (1990). *Tratado de armonía*. Madrid: Editorial Real Musical.
- SOPEÑA, F. (1974). *Música y literatura*. Madrid: Rialp.
- STEFANI, G. y GUERRA, S. (2004). *La globalidad de lenguajes*. Antropología, Semiótica, Pedagogía. México: INAH.
- TARASTI, E. (2002). *Sings of music*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- VILLAR, C. y GALÁN, J. (2004). *¿Es la música un signo?*, en *Los últimos diez años de la investigación musical*. Valladolid: Universidad de Valladolid, (p. 37-62)

## ANEXOS

Archivos adjuntos en cd video y audio

1/ Ojos de perro azul, Rubén Blades, pág. 71

2/ Miguel Hernandez- Elegia / J.M. Serrat, pág. 72

3/Joan Manuel Serrat - Dedicado a Antonio Machado, poeta (1969) - 1. Cantares, pág.  
72

4/ PABLO MILANÉS /PABLO NERUDA Para mi corazón basta tu pecho, pág. 72

5/ Nikolaus Harnoncourt | THE MOZART / DA PONTE OPERAS

6/ Tierra Luna (Eugenia León), pág. 74

7/Franz Ferdinand - Love and Destroy (Right Notes, Right Words, Wrong Order), pág. 67

8/ Rolling Stones - Sympathy For The Devil (Beggars Banquet Sessions), pág. 67

9/ Radio Futura - Annabel Lee, pág. 67

10/ ["Some of These Days" Ethel Waters](#), pág. 67