"MÚSICA Y LITERATURA: LA PLURALIDAD TEXTUAL DE LA CANCIÓN"

MONOGRAFÍA

SHARYN DADEIP RAMÍREZ MELO

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE CIENCIAS Y EDUCACIÓN

LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN HUMANIDADES Y LENGUA CASTELLANA



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Bogotá, 2018

"MÚSICA Y LITERATURA: LA PLURALIDAD TEXTUAL DE LA CANCIÓN"

MONOGRAFÍA

SHARYN DADEIP RAMÍREZ MELO

Código: 20122160005

DIRECTOR:

OSCAR BELLO CUBIDES

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE CIENCIAS Y EDUCACIÓN

LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN HUMANIDADES Y LENGUA CASTELLANA

Bogotá, 2018

NOTA DE ACEPTACIÓN

_____

_____

_____

_____

_____

_____

FIRMA DEL LECTOR

_____

CIUDAD Y FECHA

DEDICATORIA

A mi mamá, a mis hermanos

A mis mentores

Al arte, a la música, a la literatura

RESUMEN ANALÍTICO ESPECIALIZADO - RAE

ASPECTOS FORMALES
Tipo de documento: Trabajo de grado, modalidad monografía
Tipo de impresión: Impresión digital
Acceso al documento: Universidad Distrital Francisco José de Caldas Facultad de Ciencias y Educación Licenciatura en Educación Básica con énfasis en Humanidades y Lengua Castellana
Título del documento: Música y Literatura: la pluralidad textual de la canción
Autor: Sharyn Dadeip Ramírez Melo
Director: Oscar Hényer Bello Cubides
ASPECTOS DE INVESTIGACIÓN
Palabras clave: Literatura, Música, Pluralidad textual, Intertextualidad, Interdisciplinariedad, Canción, Lectura, Semiología **Key Words:** Literature, Music, Textual plurality, Intertextuality, Interdisciplinarity, Song, Reading, Semiology
Descripción: El presente documento es un ejercicio de elaboración teórica, en donde se conceptualiza y desarrolla una propuesta analítica para el abordaje, en términos de lectura metódica y meta-cognitiva, del texto canción, a partir del reconocimiento de la naturaleza plural de los sistemas que le conforman: literario y musical. En ese sentido, a lo largo del texto el lector (a quién se dirige toda la reflexión y propuesta) encontrará cinco capítulos que de manera progresiva construyen el camino que pasa por diferentes estadios de teorización, conceptualización y

análisis; para finalizar con la propuesta que toma como ejemplos dos aires de la tradición andina colombiana, pasillos y bambucos.

Bibliografía:

Abadía Morales, G. (1997). ABC del folklore colombiano. Bogotá: Panamericana.

Alcalde, J. (2007). *Música y comunicación: puntos de encuentro básicos.* Madrid: Fragua.

Alonso, S. (2001). *Música, literatura y semiosis.* Madrid: Biblioteca Nueva.

Alvar, C., & Gómez Moreno, Á. (1987). La poesía lírica medieval. Madrid: Taurus ediciones.

Alvar, C., Mainer, J.-C., & Navarro, R. (1997). En *Breve historia de la literatura española.* Madrid: Alianza Editorial.

Áñez, J. (1970). *Canciones y recuerdos.* Bogotá: Ediciones Mundial - ABC Bogotá.

Baroja, C. (1992). *La canción y sus misterios.* Madrid: Itsmo.

Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología.* Madrid: Comunicación Serie B.

Barthes, R. (1989). *El placer del texto.* México: Siglo XXI Editores.

Barthes, R. (1990). *La aventura semiológica.* Barcelona: Paidos.

Block de Behar, L. (1985). Teoría de la recepción estética. *Maldoror, revista de la ciudad de Montevideo*(19), 9 - 18.

Cárdenas, A., & Beltrán, H. (1987). *Introducción a la semiología.* Bogotá: Universidad Santo Tomás.

Carmona, F., Hernández, C., & Trigeros, J. (1986). En *Lírica Románica Medieval* (Vol. I: Desde los orígenes hasta finales del siglo XIII, págs. 243-251). Murcia, España.

Castellanos, P. (2012). La emoción ante las palabras: teoría de Borges sobre el lenguaje poético. *Literatura: teoría, historia, crítica, 14*(2).

Corporación Cantoalegre. (2014). *Cancionero Popular: Colombia.* Medellín: Alcaldía de Medellín.

de Candé, R. (1979). *Historia universal de la música* (Vol. I). Paris: Aguilar.

de Riquer, M. (1948). *Resumen de literatura provenzal trovadoresca.* Barcelona: Six Barral SA.

de Vicente Yagüe Jara, M. I. (2013). *La intertextualidad literario-musical: estrategia didáctica para la animación a la lectura y la audición musical.* España: Octaedro.

Della Corte, A., & Panain, G. (1965). *Historia de la música* (Vol. I). Barcelona: Labor.

Deschaussées, M. (1988). *El intérprete y la música.* Madrid: Ediciones Rialp SA.

Dolezel, L. (1988). *Poetics*. University of Nebraska Press.

Faciolince, H. A. (15 de Octubre de 2016). ¿Es la música literatura? *El Espectador*, pág. 1.

Gandara, & Miranda. (1966). *Historia universal de la literatura en cuadros esquemáticos* (Cuarta ed.). Madrid: Ediciones y publicaciones españolas SA.

García, E. J. (2011). *La evolución del texto literario-musical: el análisis de las versiones en la música popular*. Madrid: Universidad de León.

Gaya, S. G. (1961). *Iniciación en la historia literaria universal*. Barcelona: Teide.

Gonzalez, J. M. (2015). Fundamentos de la semiología de la música. En *De Re Poética: Homenaje al profesor D. Manuel Martínez Arnaldos* (págs. 383-401). Murcia: Universidad de Murcia.

González, J. P. (2009). De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular. *Revista del instituto de investigación musicológica "Carlos Vega"*, 207.

Guiraud, P. (1960). *La semiología*. México: Fondo de cultura económica.

Imberty, M. (1986). *Suoni, emozioni, significanti: per una semantica psicologica della musica*. Bologna: Editrice Bologna.

Ingram Jaén, J. (2002). *Orientación musical*. Panamá: Universal Books.

Kayser, W. (1958). Capítulo III: Sistemas de verso. En *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Segunda ed.). Madrid: Gredos.

Laaths, E. (1967). *Historia de la literatura universal*. Barcelona: Labor Calabria.

Larrosa, J. (2003). *La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación*. México: Fondo de cultura económica.

Llorat González, J. (Octubre de 2007). *El concepto de Gesamtkunstwerkek*. Obtenido de Revista de musica culta: Filomusica: www.filomusica.com/filo85/gestamt.htlm

Mantel, G. (2010). *Interpretación: del texto al sonido*. Madrid: Alianza Editorial.

Marghescou, M. (1979). *El concepto de literariedad: Ensayo sobre las posibilidades teóricas de una ciencia de la literatura*. Madrid: Taurus.

Marulanda Morales, O. (1989). *Una mirada histórica al pasillo colombiano* . Bogotá: Lecturas de música colombiana.

Mendoza Fillola, A. (1998). *El proceso de recepción lectora*. Barcelona: Horsori.

Morales, J. R. (1992). *Mimésis dramática: la obra, el personaje y el intérprete.* Chile: Editorial universitaria: colección fuera de serie.

Nagore, M. (Enero de 2004). *Análisis musical: entre el formalismo y la hermenéutica*. Obtenido de Músicas al sur: www.eumus.edu.co/revista/nro1/nagore.html

Nattiez, J. J. (1990). *Music and Discourse: Toward a semiology of music* . New Jersey: Princeton University Press.

Portaccio Fontalvo, J. (1995). *Colombia y su música* (Vol. II). Bogotá: Santafé de Bogotá.

Restrepo Duque, H. (1986). *A mí cánteme un bambuco.* Medellín: Autores Antioqueños Ediciones.

Rice, T. (1987). Hacia la remodelación de la etnomusicología. En *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (págs. 469-488). London: Mc. Millan Press.

Rosenblatt, L. M. (1995). *La literatura como exploración.* México: Fondo de cultura económica.

Santiago , Á. W., Castillo, M. C., & Ruiz , J. (2005). *Lectura, metacognición y evaluación.* Bogotá DC: Alejandría Libros.

Saussure, F. d. (1945). *Curso de lingüística general* (Vigésimo cuarta ed.). Buenos Aires: Losada.

Selden, R. (1995). Historia de la crítica literaria siglo XIX: del formalismo al postestructuralismo. En T. l. Hermenéutica, *Historia de la crítica literaria siglo XIX: del formalismo al postestructuralismo.* Akal - Teoría Literaria.

Contenidos:

Capítulo 1: Rastros sobre el origen del texto canción:

Ejercicio de rastreo histórico por el origen y desarrollo de la canción, desde la prehistoria hasta la lírica medieval de la península ibérica.

Capítulo 2: El texto canción: Fundamentos de semiología para comprender la pluralidad textual:

Síntesis teórica de los fundamentos de semiología que explican los procesos de significación en música y literatura, en tanto que son los sistemas sígnicos o textos que conforman la canción, para con ello definir la noción de pluralidad textual.

Capítulo 3: El texto canción: Sobre la lectura:

Breve reflexión sobre la noción de lectura bajo la cual se enmarca la propuesta de abordaje

Capítulo 4: El texto canción: Análisis de los sistemas: Análisis estructural de los sistemas de la canción, por separado y de los posibles elementos comunes que explican su efectividad comunicativa, con ejemplo en un pasillo de la región andina colombiana. *Capítulo 5: Propuesta de abordaje: Pasillos y bambucos de la región andina colombiana:* Descripción de la propuesta de lectura metódica y meta-cognitiva, basada en un modelo específico de la etnomusicología, y aplicación a un bambuco.
Procedimiento: A partir de la búsqueda documental y los propios conocimientos de las dos disciplinas, este trabajo se constituye con propósitos puramente teóricos. Cada capítulo es la materialización del trabajo de lectura, sistematización, reflexión y proposición que emerge por intereses personales, desde las experiencias del campo de las humanidades, el lenguaje y la música.
Enfoque metodológico: El proceso de investigación documental que entraña este proyecto es el enfoque metodológico del cual surge la creación del universo teórico de este trabajo, para fundar una propuesta en lectura desde una perspectiva interdisciplinaria.

CONTENIDO

PREÁMBULO 13

CAPÍTULO I "Rastros sobre el origen del texto canción" 15

Primer rastreo: La prehistoria, la voz y el lenguaje 15
Segundo rastreo: Poesía y lírica 17
Tercer rastreo: Poesía lírica medieval 18
Lírica culta 19
Lírica popular 20
Lírica gallego-portuguesa 22
Lírica cortes 23

CAPÍTULO II "El texto canción: Fundamentos de semiología para comprender la pluralidad textual" 27

El signo en la música y la literatura 27
1. Fundamentos de semiología: teoría del signo 28
2. Fundamentos de semiología: sistemas de signos 29
3. El signo en la literatura 31
4. El signo en la música 32

Pluralidad textual 35

CAPÍTULO III "El texto canción: sobre la lectura" 38

El concepto de lectura 38
Fases de la lectura 40
Tipos de lectura 41

CAPÍTULO IV "El texto canción: análisis de los sistemas" 43

El sistema poético-literario: el poema 43
Hipótesis de cómo un lector comprende la poesía 46
El sistema musical 48
Hipótesis de cómo escucha la música el lector 50
Elementos comunes: la estructura de la canción 52
El sonido 52
La interpretación 53
Correspondencias estructurales 53

CAPÍTULO V "Propuesta de abordaje: Pasillos y Bambucos de la región andina colombiana" 60

Descripción de la propuesta y sus fundamentos 61

Aplicación de la propuesta 63
1. Construcción histórica: 63
2. Procesos de conservación social: 65
3. Énfasis en el individuo: 67
CONCLUSIONES 75
Bibliografía 77

LISTADO DE TABLAS

Tabla 1 Comparación de formas poéticas de la corriente lírica popular en la Edad Media española (Elaboración propia) 21
Tabla 2 Comparación de formas poéticas de la corriente lírica popular en la Edad Media española (Elaboración propia) 23
Tabla 3 Comparación de formas poéticas de la corriente lírica trovadoresca en la Edad Media española (Elaboración propia) 24
Tabla 4 Síntesis de fases para la lectura de textos estéticos (Elaboración propia) 40
Tabla 5 El sistema poético-literario de la canción: lógicas de ordenamiento estructural (Elaboración propia) 44
Tabla 6 Sistema musical de la canción: lógicas de ordenamiento estructural (Elaboración propia) 48
Tabla 7 Cuadro comparativo de correspondencia entre frases por estrofa y motivos (Elaboración propia) 72

LISTADO DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Hombre tocando una citara 18
Ilustración 2 Manuscrito de letra y música de la canción de Bertnart de Ventadorn "Non es meravelha s'eu chan" 25
Ilustración 3 Melodía: relación horizontal 49
Ilustración 4 Armonía: relación vertical 49
Ilustración 5 Ejemplo sobre sílabas y partículas rítmicas – Pesares (Pasillo) José Barros 54
Ilustración 6 Ejemplo sobre verso y melodía – Pesares (Pasillo) José Barros 55
Ilustración 7 Ejemplo sobre estrofa – Pesares (Pasillo) José Barros 56
Ilustración 8 Ejemplo sobre métrica y forma – Pesares (Pasillo) José Barros 57
Ilustración 9 Anexo al ejemplo sobre métrica y forma – Pesares (Pasillo) José Barros 58
Ilustración 10 Indicador 1: El tema 67
Ilustración 11 Indicador 2: Frases (Estrofa 1) 69
Ilustración 12 Indicador 2: Frases (Estrofa 2) 70
Ilustración 13 Indicador 3: Periodos - Motivo 1 71
Ilustración 14 Indicador 3: Periodos - Motivo 2 71
Ilustración 15 Indicador 3: Periodos - Motivo 3 71
Ilustración 16 Anexo – Transcripción del Bambuco "Di que no me quieres" de Álvaro Dalmar . 74

PREÁMBULO

El lector que se haya aproximado a este trabajo podrá suponer que el propósito de los cinco capítulos que encontrará a continuación es puntualmente: tender un puente entre la música y la literatura, bajo la consigna de fortalecer a un lector capaz de sumergirse en la interpretación y análisis de textos plurales. En este caso, daremos la oportunidad a la *Canción*, en tanto que se trata de un texto estructurado a partir de dos sistemas de signos (o dos textos, como tejidos de significantes), musical y literario. Para ello, habrá necesidad de realizar una aproximación a los metalenguajes de la literatura y la música, puesto que para comprender *la canción* como un texto plural se requiere una visión integradora de música y texto verbal como partes de un único mensaje.

De esa manera, nos preguntaremos, el lector y el autor:

> ¿De dónde ha emergido y cómo se ha transformado eso que hoy llamamos *canción*?
>
> ¿Cómo podemos entender los procesos de significación de los sistemas o lenguajes literario y musical que configuran la *canción*?
>
> ¿Qué permite que los lenguajes literario y musical se puedan vincular para construir un único texto?
>
> ¿Qué características comparten para justificar su histórica asociación?
>
> ¿De qué manera se pueden "leer" las *canciones*, teniendo en cuenta la co-existencia de dos formas textuales con características particulares: literatura y música?

En el capítulo I *Rastros sobre el origen del texto canción* se presenta un ejercicio de rastreo histórico en busca del origen y desarrollo de la *canción*, que va desde la prehistoria hasta la lírica medieval de la península ibérica. En el capítulo II *El texto canción: Fundamentos de semiología para comprender la pluralidad textual* el lector encontrará una síntesis teórica de los fundamentos de semiología que explican los procesos de significación en música y literatura para definir la

noción de pluralidad textual bajo la que se comprende la *canción*. En el capítulo III *El texto canción: Sobre la lectura*, habrá una breve reflexión sobre la noción de lectura bajo la cual se enmarca la propuesta de abordaje. En el capítulo IV *El texto canción: Análisis de los sistemas* se esboza un análisis estructural de los sistemas de la *canción*, por separado y de los posibles elementos comunes que explican su efectividad comunicativa, con ejemplo en un pasillo de la región andina colombiana. Y finalmente, hacia el capítulo V *Propuesta de abordaje: Pasillos y bambucos de la región andina colombiana* el lector encontrará la descripción de la propuesta de lectura metódica y meta-cognitiva, basada en un modelo específico de la etnomusicología, aplicado posteriormente a un bambuco.

Ahora que se han explicitado la intención y los cuestionamientos que trascienden esta reflexión, podemos empezar.

CAPÍTULO I "Rastros sobre el origen del texto canción[1]"

Si nuestro objetivo es tender un puente entre la música y la literatura, bajo la consigna de fortalecer a un lector capaz de sumergirse en la interpretación y análisis de textos plurales, como los bambucos y pasillos, expresiones de la región andina colombiana; será necesario que el primer paso que emprendamos sea el que va en dirección a la búsqueda de la trayectoria histórica del texto canción. Si el lector está de acuerdo con este primer movimiento, sígame.

***

> *"[…] por más que nos remontemos en la historia de la literatura de nuestro pueblo, o de otro extranjero, tropezamos siempre con una forma de lenguaje, extrañamente delimitada de lenguaje, que se designa tradicionalmente con el nombre de verso"* (Kayser, 1958, pág. 122)

¿Por dónde empezamos el rastreo del origen del texto canción? ¿Será mejor buscar en la historia literaria o en la historia de la música? ¡Qué dilema! Intentemos entonces un panorama de ambas posibilidades, y veamos qué pasa.

Primer rastreo: La prehistoria, la voz y el lenguaje

Los historiadores en música identifican que las primeras huellas que pudieron ser expresiones musicales se hallan en la prehistoria, pero los vestigios que reconocen como indicios son un poco borrosos. Las primeras etapas de desarrollo de la música según los historiadores tal vez se vinculaban a la aparición de una organización rítmica rudimentaria y de imitación de sonidos de la naturaleza, con objetos que eran fabricados cada vez con mayor eficacia para dicho propósito (de Candé, 1979). Sin embargo, la voz sería el principal elemento de exploración. Basta con imaginar a los primeros hombres descubriendo que la altura y el timbre en la voz provocaban diferentes emociones e intenciones expresivas. Y si estamos de acuerdo con esa hipótesis de la voz como semilla de las primeras expresiones musicales, no podríamos negar que el *canto* sería la evidencia

[1] La noción de textualidad en esta propuesta teórica está fundamentada en la semiología, que podría permitirnos pensar que en la canción es un "texto" donde existe una unión de dos sistemas de significado: musical y literario. Este asunto se discutirá ampliamente en el segundo capítulo.

de un desarrollo cerebral avanzado, por lo que "es posible que su evolución haya coincidido con la del lenguaje organizado" (de Candé, 1979, pág. 49).

Ahora bien, al abrir algunos de los libros de historia de la literatura, encontraba en las primeras páginas títulos como el siguiente: "Capítulo 1: Sánscrito". Quizá mi sorpresa no es la misma que podría tener el lector, porque tal vez mi noción de lo que es o no literario nunca puso de antemano el límite de lo escrito. Sin embargo, decidí seguir buscando, hasta que encontré algunos historiadores que compartían mi ampliación por el concepto de literariedad[2] y se arriesgaban a ir más atrás en el tiempo. Para poner por caso, una de las hipótesis afirmaba que desde la prehistoria los hombres primitivos tenían "la peculiar capacidad para expresar sus sentimientos" (principalmente en los mitos) (Laaths, 1967, pág. 1). Esa postura reconoce quizá que el lenguaje pudo ser la característica esencial que distinguió a los hombres de entre los demás seres, y que de igual modo para su desarrollo fue necesario un sistema orgánico avanzado. No obstante, la búsqueda de las formas primitivas del lenguaje se hace difusa nuevamente, puesto que ninguna de ellas tuvo que ver en ese momento con la escritura como la conocemos hoy; y por lo tanto, las especulaciones al respecto producen con facilidad errores y extravíos. Y claramente, es por ello que posteriormente la escritura surgiría como uno de los modos para conservar el sentido de las palabras: o dicho de otro modo, "la escritura dio perdurabilidad a las palabras" (Laaths, 1967) .

Pero, ¡alto ahí! Es posible que perviva todavía hoy una manera de demostrar que antes de la escritura, han existido unas formas primitivas literarias: con evidencias que se encuentra en los pueblos naturales (que algunos autores entienden como aquellos grupos que permanecen aferrados al mito, para referirse a las comunidades indígenas). En estos pueblos indudablemente hay prueba de unas "composiciones poéticas que aparecen casi siempre unidas indisolublemente al canto, a la música y a la danza" (1967, pág. 6). A pesar de ello, hay quienes continúan reiterando que al carecer de escriturabilidad, aquellas expresiones siguen siendo la supervivencia de obras artístico-

[2] Roman Jackobson acuñó el término de literariedad *(litteraturnost)* para designar el objeto de estudio de la ciencia literaria: "el objeto de la ciencia literaria no es la literatura, sino la literariedad, es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria" (Cita de Jacobson en (Marghescou, 1979, pág. 14)). Esta misma noción más adelante deja ver que "la especificidad de la literatura solo podrá ser descubierta al nivel de un régimen literario cuyo funcionamiento es distinto del funcionamiento del sistema lingüístico, así como de otros funcionamientos semánticos" (Marghescou, 1979, pág. 117), de modo que reconocer dicha independencia (de los sistemas lingüístico y literario), implicaría comprender que lo literario no está relacionado con lo lingüístico necesariamente, y mucho menos a su manifestación escrita como única expresión posible.

culturales, más parecidas a unos apuntes de interés etnológico, puesto que en sentido estricto para ellos la literatura siempre ha tenido ver con las letras, con la escritura (*litterae*).

Aunque todo lo anterior, es útil para empezar a bosquejar el panorama, no ha aparecido el origen de eso que hoy llamamos canción. En ese sentido, saltemos un poco en la historia.

Segundo rastreo: Poesía y lírica

Hubo un punto en que los libros de historia literatura y música parecían estar de acuerdo, otorgando un papel fundamental a una etapa que aparenta ofrecer mayor claridad en términos históricos: la de las primeras civilizaciones. Pero, esencialmente es la civilización greco-latina la que se ha convertido en referente obligado de la historia tanto de música como de literatura. ¿Y dónde radica la importancia? Aseguran los historiadores que en esta civilización es "donde por primera vez aparece la ambición de crear y el gusto por escuchar […], donde la música se convierte en arte" (de Candé, 1979, pág. 65); y es también donde de forma innegable la poesía lírica y épica se erigen como unas de las primeras expresiones reconocidas como literarias en sentido estricto. Entonces, ¿cómo eran aquellas expresiones?

Los textos que hoy se conservan como vestigios de esta etapa, antes de ser escritos eran transmitidos por los rapsodas (o cantores); apareciendo así uno de los rasgos fundamentales de la poesía de la época, siendo siempre cantada y con acompañamiento de un instrumento musical, cítara o lira, generalmente. Y sí el lector es curioso, podrá descubrir que no es gratuito que sea de la 'lira' de donde tendría herencia la locución *lírica*. "Los poetas eran compositores y los versos se adaptaban a la melodía, la cual se hacía a veces tradicional para versos distintos" (Gaya, 1961, pág. 25). El músico era depositario de una ciencia y una técnica, y su saber venía por "enseñanza de las musas".

De la poesía lírica se sabe hoy de la presencia de varias 'formas' que se caracterizaban por determinadas variaciones estructurales. Algunos de ellos son: los *nomos* (cantos litúrgicos), las *elegías* (estrofas de 2 versos), la *poesía mélica* (poesía cantada individual para sentimientos íntimos o en coros para sentimientos colectivos) y la *lírica coral* (conformada con estrofas y antiestrofas)[3] (Gaya, 1961). Los *nomos*, principalmente, se podría afirmar configuran otro de los rastros de la

[3] Es importante aclarar que tampoco dudan los historiadores respecto a que la prosa griega fue tardía a los géneros poéticos.

canción en el pasado, si tenemos en cuenta que su configuración no era ni obra musical ni poema en los términos de contemporáneos: la música no podía separarse del poema, o en otras palabras, "la música y su interpretación estaban estrechamente ligadas a la declamación poética" (de Candé, 1979, pág. 80).



Ilustración 1 Hombre tocando una citara

Tercer rastreo: Poesía lírica medieval

No cabe la menor duda de que la Edad Media fue una etapa clave dentro del desarrollo de las dos disciplinas que interesan a este trabajo. Es por ello que nos dedicaremos en este punto a observar con un foco especial. Tomaremos como punto de partida un breve contexto histórico donde ya habremos proyectado la mirada sobre la península ibérica, bajo un argumento que el lector podrá encontrar a lo largo de la lectura.

Como por el siglo XI, ubican los historiadores el descubrimiento de los primeros testimonios literarios del medioevo. Aproximadamente por ese mismo siglo en que vivió Rodrigo Díaz de Vivar, y Alfonso VI (quien se destacó por implantar renovaciones culturales importantes). Y es también donde en la península se abandona el rito mozárabe, para incorporar el rito romano; donde la liturgia cambia, perdiendo la música que acompañaba los cantos. La letra visigótica se cambia por la carolingia. Se persigue a los judíos, cristianos y musulmanes heterodoxos y se abandona el

cultivo de la poesía árabe clásica[4]. Por el siglo XII, paradójicamente frente a un panorama político de conflictos, cruzadas, de enfrentamientos entre cristianos y árabes; se va desarrollando un renacimiento cultural, que incluye, para poner por caso, la mejora del latín y la incorporación de las mujeres a centros de estudio.

Si bien, los historiadores hablan de las *Glosas Emilianenses* como el primer testimonio escrito de la lengua castellana, "habrá que esperar todavía 200 años para ver transformados esos tímidos balbuceos en una obra literaria, el poema del Mío Cid. Entre tanto, los castellanos entonaban cancioncillas tal vez recibidas y transformadas de los romanos […] el hecho cierto es que algunas de esas breves canciones (las jarchas) llegaron a formar parte, ya a mediados del siglo XI, de las poesías de grandes autores que escribían en árabe o hebreo" (Alvar, Mainer, & Navarro, 1997, pág. 16). Sin embargo, el descubrimiento de esas "canciones" sería el más tardío.

Hay que empezar por aclarar en este punto que aunque existía una fuerte corriente de literatura culta, de autores formados en las escuelas monásticas y catedralicias, también hubo una literatura que se transmitió de generación en generación, y que tuvo como primeras expresiones las canciones populares (Alvar, Mainer, & Navarro, 1997, pág. 23). El lector ahora se preguntará respecto a cómo y dónde nacieron dichas expresiones, y lamento tener que afirmar que para los historiadores ha sido una tarea tanto compleja como vana, puesto que todos los pueblos cantaban, y como ya habíamos reflexionado antes, difícilmente llegaban a la escritura (con algunas excepciones). A pesar de ello, basta con pensar que la lírica popular tal vez nació en el occidente medieval "en el momento en que el latín dejó de ser latín, y empezó a ser un producto nuevo, embrión de las lenguas actuales" (1997, pág. 24), y todos esos testimonios empezaron a proliferar a partir del siglo X.

Dividiremos nuestro propósito de búsqueda destacando la coexistencia de cuatro corrientes de la poesía lírica medieval: la lírica culta, la lírica popular, lírica gallego-portuguesa y lírica cortés.

Lírica culta

Con la extensión de la práctica de la escritura, algunos historiadores en literatura encuadran la mirada en las expresiones de literatura pensadas en la división binaria de literatura cristiana o profana. Los clérigos se convertirían en los principales autores de literatura de

[4] Esta descripción la tomo de Carlos Alvar, Jose-Carlos Mainer y Rosa Navarro (Breve historia de la literatura española, 1997)

esta corriente, donde el latín era la lengua por excelencia, y por lo tanto, el tema era predominantemente religioso (Gandara & Miranda, 1966).

La liturgia para los historiadores en música definió de modo sustancial las prácticas musicales de la época. Y es por ello que aparece en los análisis con merecido protagonismo una reflexión sobre la influencia de los textos en las formas musicales, en vista de que las características musicales de la liturgia estaban dadas directamente por el texto. La liturgia se configuraría a partir de tres elementos: *la forma, el texto y la ejecución*. La *forma* dependería de las estructuras rítmicas dadas por los acentos del texto (que podía ser gramatical, lógico o patético)[5]. El *texto* a su vez implicaría una relación con la melodía: "la *salmodia* (o salmo como poema) escrita en versículos de diversa longitud sin sujeción a métrica. Se cantarían en una sola nota, melodizada en partes a través de nueve fórmulas determinadas" (los ocho modos gregorianos y un modo peregrino que oscila entre dos modos) (Della Corte & Panain, 1965). La liturgia también se cantaba con una *forma* musical organizada en *antífonas*[6] separadas entre ellas por los salmos y por *initum*[7]. Finalmente, la *ejecución* de la liturgia fluctuaba entre dos funciones: los salmos entonados por un solista y las antífonas por el *praecentor* o *schola*[8].

Lírica popular

La lírica popular o de tipo tradicional, escrita predominantemente en lenguas vernáculas, "hunde sus raíces en un sustrato que no conocemos" (Alvar & Gómez Moreno, 1987, pág. 15), sin olvidar que solo algunas muestras tardías llegaron a ser puestas por escrito. No obstante, no se ha dudado de la existencia de canciones y bailes que celebraban los acontecimientos más sobresalientes de la vida cotidiana de los pueblos, y que sufrieron de censuras eclesiásticas, por demás.

Pero, el contacto de la poesía árabe con la poesía castellana a pesar de ello es probablemente ese sustrato que dio vida a las *moaxajas, jarchas y zéjeles*, como primeras expresiones

[5] A saber: El acento gramatical: entonación en la pronunciación (agudo, grave…)
El acento lógico: en relación a la intención (afirmativo, dubitativo, interrogativo…)
El acento patético: el tono de un sentimiento determinado

[6] Las antífonas son versículos breves que sintetizan los conceptos del salmo

[7] Dos o tres notas antepuestas antes del salmo o la antífona

[8] El pueblo o dos coros de pueblo

líricas de la época. Como podremos ver, las tres expresiones (intrínsecamente relacionadas) serán la base de todas las prácticas literarias y musicales en la edad media. Para verlo con mayor claridad, en el siguiente esquema matriz, intentaré concentrar los rasgos generales de las tres formas, para que el lector pueda comprender casi gráficamente el argumento de la afirmación anterior.

	JARCHA	***MOAXAJA***	***ZÉJEL***
Tema	Cantos de amor puestos en boca de una mujer desconsolada que se queja por la ausencia de amado y por los sufrimientos por causados por el amor	(Tópicos de la poesía árabe clásica) -Amoroso -Panegírico -Funeral -Anacreóntico	Igual a las jarchas y moaxajas, pero más narrativo y satírico
Rasgo esencial	Testimonios de cantos populares	Aparición en la segunda parte de la estrofa final de la *jarcha*, siendo su punto de partida rítmico (como una especie de estribillo)	Tiene un 'verso de vuelta', que da continuidad a la rima del estribillo (*'markas'*)
Lengua	Arabe vulgar o romance	Arabe culto, a excepción de la jarcha	Arabe vulgar
Otros rasgos	-Más antigua manifestación literaria de la península, y la más tardía descubierta -Conviven las corrientes musical romana y germánica -Causan enorme interés por su sencillez y la intensidad de los sentimientos que expresan	-La impulsan los poetas de Al-Andalús -Se divide en estrofa con versos cortos y alternancia de rimas, como la poesía románica posterior	-El 'verso de vuelta' se explica como consecuencia del canto coral al que parece haberse dedicado, sirviendo al cantor para recordar a la concurrencia con que debía cantar el estribillo -Carece de jarcha
Etimología	"Salida o finida"	"Adornado con un tipo de cinturón de doble vuelta"	"Himno sonoro"

Tabla 1 Comparación de formas poéticas de la corriente lírica popular en la Edad Media española (Elaboración propia)[9]

[9] Esta tabla, toma como referente las síntesis de Carmen Hernández realizada en el capítulo "Poesía lírica de la península ibérica" (Lírica Románica Medieval, 1986) y de Carlos Alvar, José Carlos Mainer y Rosa Navarro (Breve historia de la literatura española, 1997)

Es quizá el estribillo es la herencia que mayormente penetró en las prácticas poéticas posteriores, ya que al parecer el estribillo es capaz de aportar continuidad narrativa entre estrofas, y reafirma la unión entre poesía y canto que hasta el momento hemos hallado indisoluble.

Lírica gallego-portuguesa

Entre mediados del siglo XII y finales del XIV, emergen algunas de las primeras expresiones literarias en lengua castellana. Dichas expresiones inicialmente fueron incapaces de alejarse de los escenarios militares, dando inicialmente una naturaleza épica a aquella poesía. Pero, la poesía épica no es la única que apareció por esos años. Sin embargo vale la pena aclarar que la poesía de otros temas inicialmente no se compuso en castellano, sino en una lengua que parecía ser exclusiva para el género poético, y hasta podría decirse que más que una lengua, fue quizá un vehículo expresivo de tales expresiones: "los castellanos cantaban su épica en castellano y hacían su poesía satírica en gallego" (Carmona, Hernández, & Trigeros, 1986, pág. 312). La música también acompañaba a la poesía gallego-portuguesa, como lo atestiguan algunos "cancioneros"[10] que reservaban espacio a una notación musical que en ocasiones no llegaba a realizarse. En síntesis, la poesía gallego-portuguesa será fundamental en esta etapa, y divide su producción en dos grandes grupos de 'cántigas'[11]: cántigas de maestría y cántigas de refram. Presentaré nuevamente un esquema para que la imagen global de ambas formas esté presente.

[10] Antologías que recogen en el siglo XIV y XV parte de la producción poética de la época.

[11] Quizá el lector no habrá dejado pasar por alto el parecido de la locución cántiga con canción, y por la misma razón, no podíamos haberlas dejado pasar por alto en este rastreo del texto canción.

	CANTIGAS DE MAESTRIA	*CANTIGAS DE REFRAM*
Temas	Un hombre canta los tópicos del amor cortés en el mundo feudal	Con una mayor aristocracia en el tono una voz femenina que canta
Rasgo esencial	Carecen de estribillo y no se cantaban Forma de las rimas (abba, cca, abab, ccb)	Con estribillo dedicadas a la danza y al canto
Lengua	Gallego-portuguesa	Gallego-portuguesa
Otros rasgos	-Más próximas a la poesía provenzal -Más aristocráticas	-Usan la técnica del paralelismo en la rima (dos rimas pares e impares), que hace pensar que se cantaban a dos voces o a dos coros
Expresión homóloga cortes	Cántigas de amor	Cántigas de amigo

Tabla 2 Comparación de formas poéticas de la corriente lírica popular en la Edad Media española (Elaboración propia)[12]

Destinar un espacio en el anterior esquema para compararlo con expresiones de lírica cortes que aún no han sido nombradas, es de algún modo una anticipación al último punto de nuestro rastreo, y a la reflexión final del capítulo. Por lo tanto, pido al lector que recuerde además que el razonamiento que hizo que la búsqueda tomara dirección hacia la edad media en la península ibérica está por aparecer.

Lírica cortes

En lengua provenzal, el *trovador*[13] era el autor de la música y letra de sus obras. El trovador no componía de manera accidental, sino que necesitaba destinar largo tiempo al aprendizaje tanto musical como literario. Aplicaban también el cómputo silábico y utilizaban la rima como principio organizador de los versos y las estrofas (Alvar & Gómez Moreno, 1987, pág. 41). Básicamente la poesía trovadoresca impulsó y modificó la lírica autóctona de la península (que ya observamos en la lírica popular).

Dentro de la poesía trovadoresca también hay presencia de diferentes tipos de expresiones, dos principalmente: *sirventeses y cansós*. Aunque hubo otras formas, fueron aquellas dos

[12] Este esquema tiene como fundamento el documento de Carmen Hernández realizada en el capítulo "Poesía lírica de la península ibérica" (Lírica Románica Medieval, 1986) y el de Carlos Alvar y Angel Gómez Moreno (La poesía lírica medieval, 1987)

[13] La hipótesis etimológica de la expresión viene de "tropare", que traduce 'hacer tropos, hacer canciones', y que se transforma en "tropatore", hasta convertirse en la expresión que tiene vigencia aún en el mundo contemporáneo.

las más destacadas, y además, para nuestro propósito en específico, entender las *cansós* es imperativo, porque son tal vez las expresiones definitivamente más cercanas que darían nombre al texto canción y que además puede ser la locución original que se transforma en lo que hoy llamamos "canción". Nuevamente, presento el esquema de ambas formas:

	SIRVENTÉS	***CANSÓ***
Temas	Satírico o moral	Amor
Rasgo esencial	Se apoya en la melodía de una canción conocida para facilitar su difusión	Debe tener música propia y hablar del amor cortes
Lengua	Romance (provenzal)	Romance (provenzal)
Otros rasgos	Existen cuatro tipos: -Personales (dirigidos contra un individuo) -Políticos (apoyando intereses de un rey) -Morales (criticando costumbres) -Literarios (censurando el arte de algún trovador o juglar)	-De cinco a siete estrofas de número variable de versos -Emplea léxico feudal

Tabla 3 Comparación de formas poéticas de la corriente lírica trovadoresca en la Edad Media española (Elaboración propia)[14]

Además de las dos anteriores, las otras formas poéticas conocidas de lírica cortes son: *plantó, alba, pastorela, tensó, partimén, dansa, villancicos,* entre otras; todas caracterizadas por una complejidad musical sustancial, que implicaba que no resultara fácil de aprender para el intérprete. Y por supuesto, tampoco podemos olvidar que existía una clara diferenciación entre el *trovador* del que hablamos arriba y el *juglar*. El primero, como ya se afirmó, era básicamente el compositor de la letra y música de la canción, y el juglar era un intérprete, que viajaba sin cesar cantando poesías ajenas (Alvar & Gómez Moreno, 1987, pág. 49). Cuando un juglar interpretaba canciones de gran complejidad musical y literaria, y se dedicaba a su estudio y análisis, se convertía años después en el compositor de nuevas piezas.

[14] Este esquema tiene como fundamento el documento de Carlos Alvar y Angel Gómez Moreno (La poesía lírica medieval, 1987)

Por otro lado, todas las expresiones, incluso de poesía gallego-portuguesa y de poesía popular, se han conservado en "*cancioneros",* antologías poéticas que recogen aproximadamente en el siglo XIV y XV parte de la producción poética de la época.

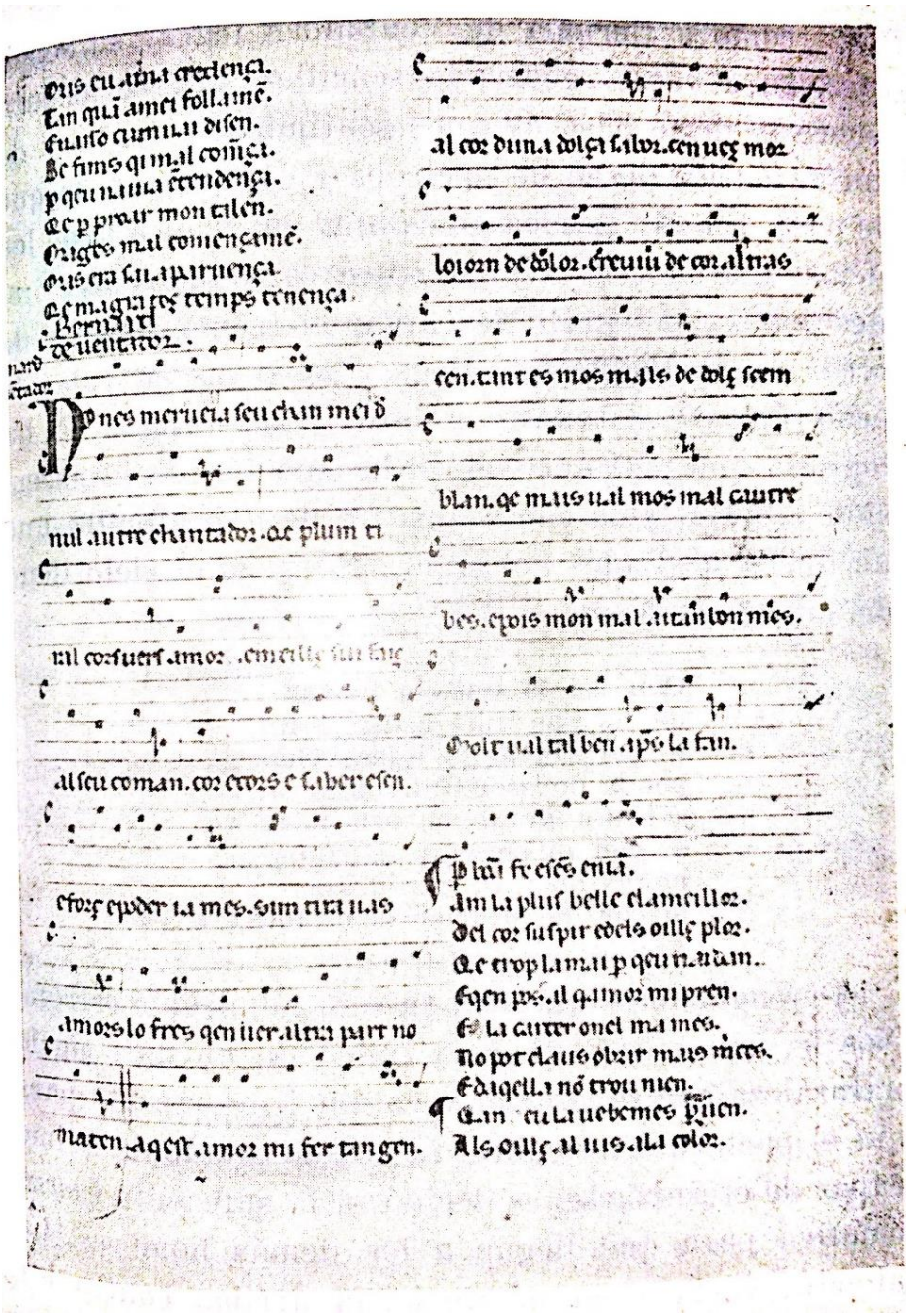


Ilustración 2 Manuscrito de letra y música de la canción de Bertnart de Ventadorn "Non es meravelha s'eu chan"[15]

[15] Imagen tomada de Martín de Riquer (Resumen de literatura provenzal trovadoresca, 1948)

Como pudimos notar, hasta finales del siglo XIII la poesía y el canto estuvieron juntos en el occidente europeo, pero a partir de dicho momento, se produce la separación, de modo que en la edad media tardía la poesía se bifurca. Se encontrará en las etapas posteriores una producción letrada, de lengua y recursos estilísticos más complejos, que usaba más alegorías, que se caracterizaba por tener mayor extensión y que indudablemente se destinaba a la lectura; mientras que por otro lado se siguieron cultivando otros géneros de carácter amoroso destinados al canto (como la canción y el villancico) (Alvar & Gómez Moreno, 1987, pág. 65).

> "A mediados del siglo XV, los poetas castellanos y portugueses comenzaron a interesarse por un tipo de lírica diferente al que recogían los cancioneros […] El fenómeno pasa a los dramaturgos y en la corte de los reyes católicos fueron músicos quienes la acogieron y cultivaron. Se trataba de canciones compuestas por un estribillo de dos o tres versos, a veces glosados en estrofas zejelescas asociadas paralelísticamente, tenían tema amoroso, pero se caracterizaban por el uso de un vocabulario cotidiano y concreto, una sintaxis pobre y el predominio de la descripción física femenina y de la ambientación paisajística. En la denominada *canción tradicional* que constituirá una auténtica moda poética desde 1500 hasta mediados del siglo XVII, que inicia una evolución inequívoca hacia el folklore moderno" (Alvar & Gómez Moreno, 1987, pág. 67)

***

Es en ese sentido que recordar que la colonización de América sucedió a finales del siglo XV de manera inequívoca deja ver que pasillos, bambucos, y todas las demás expresiones de canciones tradicionales en los países latinoamericanos, son herederos de todo el sustrato de la tradición del occidente europeo medieval, en nuestro caso en específico de la región española. Aclarando que no sobra decir que ello se suman otros sustratos culturales que revisaremos con detalle en el capítulo cinco.

CAPÍTULO II "El texto canción: Fundamentos de semiología para comprender la pluralidad textual"

Hemos estado hablando del texto canción todo el capítulo anterior, haciendo en específico un ejercicio de rastreo histórico por su origen. Sin embargo, no podemos olvidar nuestro objetivo mayor: "tender un puente entre la música y la literatura, bajo la consigna de fortalecer a un lector capaz de sumergirse en la interpretación y análisis de textos plurales". Entonces, si el lector mantiene su curiosidad se habrá preguntado por qué podría significar "texto plural", y cómo las canciones se enmarcan dentro de aquel rótulo en esta reflexión. En este capítulo la apuesta será caracterizar un poco la canción como un texto plural, a partir de una aproximación semiológica, que permitirá anclar esta propuesta y darle sentido dentro de los estudios del lenguaje y su enseñanza, caracterizando, como ya lo hemos venido haciendo, las expresiones tanto literarias como musicales. Espero el lector mantenga su atención en este nuevo universo en el que intentaremos abrirnos paso.

El signo en la música y la literatura

Es necesario tomar como punto de partida el supuesto: la canción es un texto estructurado a partir de dos *sistemas*[16], musical y literario. Ambos sistemas, si se quiere, son por demás parte de la actividad de los procesos de comunicación humanos, abordados desde un enfoque estético. Y por tanto, pueden pensarse "como áreas dentro de un único objeto de estudio: el del campo semiológico" (Alonso, 2001, pág. 12). Pero, ¿por qué?

La semiología[17] "tiene por objeto todos los sistemas de signos, cualesquiera que fuere la sustancia y los límites de estos sistemas, las imágenes, los gustos, los sonidos melódicos, los objetos y los conjuntos de estas sustancias constituyen, si no 'lenguajes', al menos sistemas de significación" (Barthes, 1971, pág. 13). Atendiendo a ello es que podemos afirmar que tanto el sistema literario como el musical se pueden analizar desde una perspectiva semiológica si los comprendemos como "sistemas de significación"; por lo cual, para nuestro propósito será necesario realizar una

[16] Esta noción de "sistema" hace referencia a la remisión de unos signos a otros, que a través de una modelación continua lo conforman.

[17] Semiología o semiótica, puesto que son sinónimos, más allá de que se hayan originado en dos momentos históricos diferentes.

aproximación a los metalenguajes[18] musicológico y teórico-literario; puesto que para pensar la canción como texto plural se requiere una "visión integradora de música y texto verbal como partes de un único mensaje" (Alonso, 2001).

Uno de los problemas que han enfrentado los teóricos que emprenden esta tarea es el de caracterizar los sistemas de signos que no son lenguas como tal, evitando caer en posibles traducciones o paráfrasis verbales de la posible significación de la música o la literatura (a causa de la complejidad de su naturaleza estética). Dicho problema, en otras palabras, es el de la búsqueda por explicar la semanticidad[19] de la música y la literatura; y aunque no hay acuerdos al respecto, nos arriesgaremos a presentar una aproximación. Pero antes de llegar a aquello necesitamos precisar algunas nociones, para lo cual propongo el siguiente desarrollo:

1. Fundamentos de semiología: teoría del signo

> *La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc. Sólo que es el más importante de todos esos sistemas. Se puede, pues, concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social [...] Nosotros la llamaremos semiología (del griego sēmeîon 'signo')*
>
> (Saussure, 1945, pág. 43).

El *signo* lingüístico de Saussure[20] es una entidad psíquica[21] de dos caras, que vincula un concepto y una imagen acústica, en una relación vertical de un significante y un significado (Saussure, 1945, pág. 93). En síntesis, el modelo del signo lingüístico de Saussure es uno de los modelos que explica la *semiosis*[22] en la lengua, donde se cree que cada concepto es representado en una operación referencial; o dicho de otro modo, el modelo permite reflexionar acerca del proceso en el cual emerge la significación a partir de la asociación

[18] Entendidos como la conformación de un lenguaje que se usa para comprender otro lenguaje, como la gramática, para poner por caso.
[19] O interpretación del significado
[20] Teorización de Ferdinand de Saussure
[21] Puesto que para Saussure el proceso de la significación ocurre en la mente, donde el signo como estímulo evoca una imagen mental
[22] En este caso haciendo referencia a cualquier forma de actividad involucre signos, y con ellos, el proceso de significación

entre un objeto, ser, noción o acontecimiento con un signo, es decir, con un estímulo susceptible a evocarlos (Guiraud, 1960).

Sin embargo, la anterior explicación Saussureana del signo dejó un nuevo problema, en la medida en que no determinaba cuál es la naturaleza de la asociación de las dos caras del signo, o es que acaso ¿un signo evoca siempre la misma imagen mental, sin excepciones? Quizá no, sino que el proceso de significación está sujeto a diferentes "interpretaciones", algo que podríamos llamar "relativización del significado". Y es por ello que otros modelos amplían la propuesta Saussureana buscando explicar la naturaleza del signo basándose en una concepción tríadica: anexando la noción de "interpretante" al conjunto. Pierce[23], creyó que el signo que remite a un objeto (este último puesto como un horizonte de la relación, o en pocas palabras, un referente) tiene significado en la medida en que una cadena de interpretantes le dan sentido. Así, los interpretantes serían *grosso modo* una especie de "átomos de la significación", ejerciendo una relación simbólica con el mundo (Alonso, 2001). Con este breve panorama continuemos.

2. Fundamentos de semiología: sistemas de signos

Clasificar la múltiple cantidad de signos que existen es también importante para explicar con mayor efectividad la forma en la que los signos tienen la facultad de asociarse a determinados referentes. Dicen algunos teóricos que los signos se pueden clasificar en dos grandes grupos: naturales y artificiales. Los primeros provienen de relaciones con fenómenos que se localizan en la naturaleza (como la asociación entre una nube y la lluvia); y los segundos, básicamente son productos de factura humana, que a su vez se pueden dividir en dos, los que representan lo real y los que sirven para comunicarse con otro ser (y no sobra aclarar que el límite no es el todo tajante, ya que usamos con frecuencia signos de representación para comunicar) (Guiraud, 1960, pág. 17).

Los signos que sirven para comunicarse son "convencionales", puesto que en otras palabras, resultan de un acuerdo entre quienes los usan, y cuando conforman un sistema reciben el nombre de "lenguajes". De éstos existe asimismo una taxonomía (que será sustancial para lo que sigue a esta reflexión). Los grandes sistemas de signos que podemos llamar

[23] Charles Sanders Pierce

lenguajes, han sido clasificados en: paralingüísticos, de las relaciones sociales, de la acción, estéticos y del saber (Cárdenas & Beltrán, 1987). Pero para no perder de vista el horizonte de este capítulo, tendremos que dejar los demás apenas en la mención y concentrarnos en los que podrían ayudarnos a entender la naturaleza de los lenguajes literario y musical.

Los sistemas sígnicos estéticos, en específico, permiten la comunicación de los sentimientos que la experiencia de la realidad suscita en los hombres. "Expresan la sensibilidad del emisor y estimulan la del receptor […] el auditor proyecta su sensibilidad y la asimila a la del emisor" (Cárdenas & Beltrán, 1987, pág. 240). Podemos destacar las siguientes características, teniendo en mente que en adelante debemos adentrarnos hacia el reconocimiento del funcionamiento de los sistemas sígnicos literario y musical que conforman nuestro objeto de estudio. Es por ello que presento a continuación un breve listado[24] con cinco características:

CARACTERÍSTICAS DE LOS SIGNOS ESTÉTICOS

1. Tienen la propiedad de liberarse de toda convención fija, o en otras palabras, son reinventadas por el emisor.

2. Los signos que los configuran son de carácter icónico, es decir, que figuran la realidad sin ser copias de los objetos.

3. Integran significante, significado y referente de tal manera que no pueden separarse, "y de ahí la imposibilidad de traducir verdaderamente la obra de arte […] su significante no tiene equivalentes y su significado no es separable de aquel ni alude a un referente objetivo" (Cárdenas & Beltrán, 1987, pág. 240).

4. El significante estético es el objeto de la comunicación y no el referente.

5. Los significantes no se asocian a un solo significado, por lo cual podríamos hablar de la "ultrarremitencia" del signo

[24] Con base en la caracterización de Cárdenas y Beltrán (Introducción a la semiología, 1987)

Con la anterior caracterización se hace visible la complejidad de dar cuenta del funcionamiento de los procesos de significación en sistemas de signos que trascienden las propias teorizaciones de la semiología aplicada a lenguajes verbales, y también quedan en evidencia las razones por las cuales nace la necesidad de desarrollar unas ciencias más específicas y eficaces para la esencia particular de los signos estéticos, de los que hacen parte la literatura y la música.

3. El signo en la literatura

Ahora bien, sabemos que la unión de signos en los lenguajes verbales (las palabras) conforma una oración, la cual se constituyó como la unidad básica de análisis para los lingüistas[25]. Pero sin duda alguna, no podemos reducir las obras literarias a la simple suma de oraciones, si además tenemos en cuenta que los signos estéticos, como ya observamos, tienen unas peculiaridades determinadas por su naturaleza. Es en ese sentido que la comprensión del lenguaje de las obras literarias ha tenido que ir más allá del análisis lingüístico de las oraciones, puesto que el significado no lo encontramos en la asociación de signos y referentes por separado, como lo sugeriría la teoría del signo, sino que lo hallamos en una modelación continua, donde unos signos remiten a otros, o en otras palabras: el significado se aloja en el sistema como tal, en la interacción de los signos que lo conforman. Para verlo con mayor claridad intentemos hacer una traducción tomando como referente algunas perspectivas en teoría literaria.

La literatura construye mundos posibles ficcionales[26], a través de la constante remisión de signos. Si recordamos la tercera característica de los signos estéticos, no cabría duda de que "la idea de que el mundo proporciona modelos reflejados en la literatura choca con el innegable poder del texto para la creación de propios modelos" (Alonso, 2001, pág. 51). Y entendiéndolo de esa manera podríamos decir que si aceptamos lo anterior se:

[25] O el "enunciado" para los pragmáticos

[26] La teoría literaria de mundos posibles es el fundamento de esta afirmación. "La construcción de mundos posibles ficcionales, se da de forma primaria, en diversas actividades culturales – la poesía y la composición musical, la mitología y la narración de cuentos, la pintura y la escultura, la representación teatral y de la danza, el cine, etc. Muchos sistemas semióticos – el lenguaje, los gestos, los movimientos, los colores, las formas, los tonos, etc – sirven de medio para la construcción de mundos ficcionales" (Dolezel, 1988, pág. 489)

> Favorece el desarrollo de una semántica que concede mayor peso a lo textual, en la medida en la que son los mismos signos del texto los que generan otros signos (interpretantes) que quedarán vinculados al texto como una especie de constelación, formando su atmósfera significativa y autodeterminando sus referentes (Alonso, 2001, pág. 55)

Se agrega a lo anterior que el texto literario es dotado de algún orden determinado por el autor, de modo que dicha organización constituye en sí misma parte del mensaje, casi como si se tratara de una lengua superior a la de los lingüistas: "el discurso literario tiene sus unidades, sus relatos, su gramática: más allá de la oración y aunque compuesto exclusivamente de oraciones, el discurso tiene que ser naturalmente objeto de una segunda lingüística" (Barthes, 1990, pág. 166). Y de esa manera es que ha sido posible pensar que los textos literarios tienen unos procesos de significación particulares que merecen ser estudiados desde una perspectiva que tenga en cuenta sus especificidades, tal y como los metalenguajes de las teorías literarias han demostrado.

Hasta este punto, básicamente hemos afirmado que la semiosis de los textos literarios, en tanto sistema de signos estéticos, no la podemos encontrar en el análisis de signos por separado, ni oraciones ni palabras, sino en la remisión interna y continua entre ellos, que en la organización del discurso literario dan vida como tal al "texto".

> Veo entonces en ella (la literatura) esencialmente al texto, es decir, al tejido de significantes que constituye la obra, puesto que el texto es el afloramiento mismo de la lengua, y que es dentro de la lengua donde la lengua debe ser combatida, descarriada: no por el mensaje del cual es instrumento, sino por el juego de las palabras cuyo teatro constituye" (Barthes, 1989, pág. 123)

4. El signo en la música

"La música representa a veces la imagen integral de los sonidos, más frecuentemente la de las relaciones de altura, cantidades y tiempo, tal como existen en la naturaleza" (Guiraud, 1960, pág. 18)

¿Las expresiones musicales responden con facilidad a los análisis fundados en la teoría del signo, o como el caso de la literatura, es imperativo reconocerlas como sistemas de signos

que merecen ser estudiados desde otra semiosis para descifrar el entramado de significados e interpretaciones?

El lenguaje musical, para los académicos que se han puesto a pensar en cómo definirlo, "consiste en la combinación y sucesión de tonos, divididos en varias maneras" (Nattiez, 1990, pág. 116). Entonces, ¿son las notas[27] la unidad básica, los signos del lenguaje musical? Si aceptáramos que en efecto lo son, estaríamos afirmando que las notas están dotadas de significado, y me pregunto entonces qué significa la nota re, o sol, para poner por caso. En las lecturas que pude adelantar, y en mi propia experiencia con el lenguaje musical no he podido determinar si realmente se puede hablar de las notas como signos; puesto que parece que de manera similar a la literatura, las notas por separado no están dotadas de significado, sino que éste emerge de la interacción entre ellas en función a la organización que el compositor les dé. En síntesis, "[…] la unidad básica, la nota, no es un signo. Cada nota es identificable dentro de la escala de la cual es parte; ninguna está dotada de significado"[28] (Nattiez, 1990, pág. 166).

Sin duda da la impresión de que "la remisión interna e infinita caracteriza la peculiar semántica de cada una, dentro del mundo sonoro y el mundo verbal" (Alonso, 2001, pág. 53). Y prueba de ello es que en el lenguaje musical hallamos más sentido cuando descubrimos que las notas en un contexto tonal y armónico, en una progresión sistemática tanto armónica como rítmica, producen un universo que sí puede remitir a quien recepciona la obra musical, a un mundo posible de significado.

Con lo anterior también estamos aceptando (al ponerlo en términos de "mundo posible de significado"), como lo han hecho algunos teóricos, que en la música pareciera que estamos frente a "un significado sin significante estricto" (Meyer citado en (Alonso, 2001)), a un lenguaje sin significado determinado, "donde el oyente llena el hueco con significados proporcionados por él mismo" (Levi-Strauss citado en (Alonso, 2001)). Y recordando el

[27] Una nota es un sonido determinado por una vibración cuya frecuencia es constante, si lo definimos desde la física del sonido. Sin embargo, por convención se habla de notas en música también para referirse a las alturas del sonido, en un espectro que abarca sonidos graves o agudos.

[28] No sobra aclarar que el signo musical escrito que se encuentra en las partituras o transcripciones de la música, es un elemento gráfico que no es reflejo de la música como tal, sino un artefacto para la memoria a la hora de la interpretación, "no es música excepto en el estado de las manifestaciones sonoras" (Nattiez, 1990, pág. 71); característica que distancia la escritura del lenguaje musical de la escritura en otros lenguajes.

modelo tríadico del signo, podríamos decir que la capacidad semántica de la música existe en términos de la referencia, de esos horizontes que descifran los interpretantes, aunque aquellos no estén determinados. Los interpretantes "conectan el significado musical necesariamente con un referente, de modo que la música significa a través de sus mecanismos imitativos o de expresión emotiva" (Alonso, 2001, pág. 21).

En ese sentido, el significado musical estaría sujeto también (además de las referencias intramusicales que ya hemos reconocido en la remisión interna de signos que configuran el sistema)[29] a elementos extramusicales, como lo podrían ser un objeto, una emoción o la referencia al contenido verbal de un texto[30].

***

En este punto, habiendo recorrido el camino anterior podríamos apuntar algunas conclusiones para que a partir de la previa reflexión teórica nos apropiemos de las herramientas suficientes para adentrarnos y caracterizar nuestro objeto de estudio como un texto plural.

- La teoría del signo (tanto la de Saussure o Pierce) y la clasificación de podemos hacer de los signos (gracias a Guiraud); nos ayudan a reconocer que tanto la literatura como la música, si se entienden como sistemas de signos, pueden ser estudiados desde la semiología
- A pesar de ello, las particularidades de los lenguajes literario y musical, puesto que son sistemas sígnicos estéticos, hacen necesario que aparezcan nuevos mecanismos de análisis para descifrar los posibles universos de significado
- A los productos tanto del lenguaje literario como el musical, asimismo, al caracterizarse por ser sistemas donde el significado aparece en la remisión de signos entre sí (y no en los signos por separado, es decir, ni palabras, ni oraciones ni notas musicales), podemos darles el nombre "textos", en tanto que "tejidos de significantes" que constituyen la obra (en la definición Barthesiana del "texto")

[29] En términos de Nattiez, este fenómeno es básicamente la doble semiosis de la música (aunque podría tener cabida en otros lenguajes estéticos) donde encontramos una *semiosis introversiva* (para poner por caso, unas notas o acordes anuncian las notas y acordes que están por venir en el discurso musica) y una *extroversiva* (que se aloja en las connotaciones emotivas que carga la música, en las funciones tonales, por ejemplo).
[30] Esto podría ampliarse específicamente si se piensa en la música programática o incidental

Pluralidad textual

> *"Este hecho tiene una gran importancia al abordar el estudio de las obras de música vocal desde un punto de vista analítico, donde una visión integradora de música y texto verbal como partes de un único mensaje reclama un instrumento teórico lo más homogéneo posible"* (Alonso, 2001, pág. 10)

En la historia de la literatura y la música, el poema y la música son elementos constitutivos de la canción, puesto que ambos simultáneamente configuran la obra artística. Además, teniendo en cuenta la fundamentación preliminar de este capítulo, nos arriesgamos a afirmar que "la canción no es exclusivamente un hecho literario o musical, sino, en definitiva, un texto cultural, una realidad semiótica" (García, 2011, pág. 11). Dicho de esta manera, la comprensión de la canción como un "texto plural" es capaz de ampliar los espectros de los análisis emergentes, desde cualquier perspectiva. Veamos por qué.

Algunos académicos han hablado de la canción como un "racimo de textos" (González, 2009), pero la potencia de esta reflexión, más allá del cambio en la nominación, está en que se puede observar que la naturaleza de la canción, es la de un objeto que fusiona los lenguajes literario y musical; y que permite estudiarla desde múltiples posibilidades. Esta comprensión puede trascender hasta el punto de reconocer que en efecto:

> El hecho que la canción permita distintas formas de abordaje, es un claro índice de la presencia de diferentes textos en ella. De este modo, si para un crítico literario la canción es un poema; para un musicólogo será un plan armónico y formal; para un ingeniero será una mezcla sonora; para un sociólogo será una agenda de acción social; para un crítico cultural será la manifestación de un cuerpo valórico e ideológico; y para un semiólogo será todas estas cosas juntas y ninguna en particular (González, 2009, pág. 198)

Otros teóricos han pensado la canción, gracias a su pluralidad, no como un objeto sino como un proceso que se desarrolla en tres tiempos: del que la crea (composición), del que la canta (interpretación) y del que la escucha (recepción) (Baroja, 1992); claramente, si lo pensamos desde la función comunicativa.

Pero, a fin de cuentas, lo sustancial es que la noción de pluralidad textual[31] abre nuevas puertas a esta reflexión ya que nos permite definir la canción como ese texto, o ese "tejido de significantes", que es diverso gracias a que surge como producto de la unión de los lenguajes literario y musical, y hace visible por demás, que ambos sistemas tienen la facultad de dar forma a un nuevo lenguaje de devenir polisémico[32]; dotado de una importancia cultural incuestionable que más adelante abordaremos.

Y es en ese sentido que esta perspectiva de la "pluralidad textual del texto canción" implica explicar con más detalle la fuerza de la asociación de los dos sistemas o lenguajes, y con ello, la efectividad como texto, de la cual la historia ha sido evidencia, haciendo que de forma inevitable nos preguntemos, ¿qué hace que los lenguajes literario y musical se puedan vincular para construir un único texto? ¿qué características comparten para justificar su histórica asociación?

Hemos aceptado ya previamente que tanto los textos literarios como musicales tienen una semiosis común: la del sistema, aquella donde hay una remisión de signos que crean un universo de significados posibles; o en pocas palabras, la semiosis de un sistema textual. En primer lugar, este hecho puede ayudarnos a entender que no es descabellado o incoherente encontrar los dos sistemas fusionados en el texto canción; y en segundo lugar, que el desarrollo histórico de la canción comprobó, gracias a los rastros que pudimos recoger, que la vinculación de ambos lenguajes no fue tardía, sino que se originaron en la unión misma, para posteriormente tomar rumbos diferentes. Es por ello que no es gratuito que se piense que:

> La poesía que es un arte del lenguaje del cual explota las virtualidades de representación natural: armonías imitativas o evocadoras, ritmos cuyas proporciones, al igual que en la música, están calcados del movimiento y la duración interior de nuestras emociones (Guiraud, 1960, pág. 20)

O que:

> *"En la música florece*
> *lo que la palabra nombra,*
> *se va haciendo sentimiento*
> *en corcheas y redondas."* (Carlos Aguirre)[33]

[31] Acuñada desde Barthes, en *El Placer del texto*, donde desarrolla su teoría mostrando la polisemia que surge de la integración del lector y la lectura, como una actividad que reestructura en sí mismo los significados el texto.
[32] O de varios significados
[33] Estrofa de la canción "La música y la palabra" de Carlos Aguirre, que conocí por la interpretación de la agrupación argentina Aca Seca Trío

***

A partir de ahora una nueva tarea se aproxima: emprender el camino hacia determinar cómo el reconocimiento esta naturaleza plural del texto canción nos permitirá invitar a un lector a acercarse con otros ojos a la lectura e interpretación de este tipo de texto.

CAPÍTULO III "El texto canción: sobre la lectura"

Entender la canción como un texto plural de manera inevitable nos enfrenta a la reflexión sobre el fenómeno de la "intertextualidad"[34], es decir, a la "co-presencia de dos o más textos" (Gennette citado en (de Vicente Yagüe Jara, 2013)). Sin lugar a duda, dicha naturaleza intertextual del texto canción nos llevará a preguntarnos respecto a: ¿de qué manera se "leen" las canciones, teniendo en cuenta la co-existencia de dos formas textuales con características particulares, para este caso, literatura y música? Pero antes de intentar aproximarnos al anterior cuestionamiento, será necesario aprovechar este capítulo para definir qué es aquello que entendemos por "lectura", con el propósito de que el lector encuentre aquí, en esta propuesta, que la canción puede ser leída desde su pluralidad. Abordaremos algunas conceptualizaciones sobre la noción de lectura, y además observaremos cómo ésta sucede y cuál es el tipo de lectura al que este trabajo apunta.

El concepto de lectura

El ser humano, como ya hemos reflexionado previamente, es un ser de signos, rodeado por signos de diferentes naturalezas, lo que lo convierte un productor y un intérprete de ellos. Sin embargo, es muy probable que asociemos la noción de lectura a una actividad visual, donde un sujeto descifrar unos caracteres escritos buscando su significado. Pero como ya hemos reiterado, "no solo buscamos significado en lo escrito o verbal, sino en lo olfativo, en lo gestual, pictórico; pues en el ámbito cultural el ser humano vive inmerso en los signos" (Santiago , Castillo, & Ruiz , 2005). Para nuestro caso, el lector es también el receptor, básicamente quien escucha el texto canción. Leer y escuchar serán sinónimos, en vista de que nuestro objeto de estudio se expresa mediante el sonido (en sus acepciones musical y lingüística), y lo percibimos de forma auditiva. Ahora bien, ¿qué se entiende por lectura en esta propuesta?

Gracias a la semiología sabemos que existen cinco variables del proceso semiótico, que se caracterizan por poner como centro alguno de los elementos implicados:

1. *Proceso de expresión:* El centro es el emisor
2. *Proceso de significación:* El centro es el signo
3. *Proceso de comunicación:* El centro son los sujetos (emisor y receptor)

[34] Esta noción se cree, se remonta a la teoría del discurso de Bajtín, y a la afirmación de Barthes (1968) *"Tout texte est un intertexte"*

4. *Proceso de interacción:* El centro es el intercambio de roles de los sujetos
5. *Proceso de interpretación:* El centro es el receptor

¿En qué variable del proceso estaría la lectura? Podría estar en cualquiera o en todas, lo que implica que desde donde nos ubiquemos tendremos una definición diferente de lo que sería lectura. Intentemos resolverlo de la siguiente manera, partiendo desde lo que no da lugar a dudas.

Cuando hablamos de lectura tenemos tres elementos: un lector, un texto y un contexto. La palabra "leer" es un verbo, una actividad cognitiva, de manera específica. El lector en la actividad o proceso de la lectura intenta "desentrañar, develar, encontrar el significado de unos signos en particular" (Santiago , Castillo, & Ruiz , 2005, pág. 19). Si estamos de acuerdo con lo anterior, podríamos afirmar que la lectura es un "proceso cognitivo e interactivo entre lector y texto […], una actividad que se ubica en el proceso semiótico de interpretación", puesto que encontramos a "un individuo adelantando una serie de operaciones mentales encaminadas a apropiarse de un texto, que puede ser de la más diversa índole (no solo escrito)" (Santiago , Castillo, & Ruiz , 2005). Asumimos de esa manera, respondiendo a la pregunta inicial, que el foco que define la naturaleza del proceso de lectura es el receptor, es decir, el lector.

No obstante, debemos recordar que la lectura es también una "transacción entre el lector, el texto" (Rosenblatt, 1995) y el contexto, si entendemos que se trata de un circuito vivo. No se puede perder de vista que en última instancia, de lo que se trata la lectura es de dotar de significado un texto, y ello solamente lo pueden llevar a cabo unos lectores que responden a los estímulos ofrecidos por un sistema de signos, y que hacen emerger una experiencia imaginativa sumando sus propias emociones y conocimientos a los elementos que le proporciona el texto.

> La lectura es una relación entre el texto y el lector, aunque esa relación no signifique nada para el texto, […] la lectura no afecta la vida del texto porque el texto ya está muerto. […] El texto se da al lector como cadáver y toda lectura tiene que ver esencialmente con la dimensión póstuma de su existencia (Larrosa, 2003, pág. 484)

La lectura vista así, es un proceso de comprensión y producción de significado, a partir de la interacción de un lector (con sus conocimientos, objetivos, procesos cognitivos), un texto (que da las claves y estímulos) y de un contexto (del mismo texto, extra-textual y hasta psicológico) (Santiago , Castillo, & Ruiz , 2005).

Fases de la lectura

Afirmábamos previamente que la lectura es un proceso cognitivo. Entonces: ¿cómo se lleva a cabo dicho proceso? ¿qué operaciones cognitivas se llevan a cabo? ¿cuáles son las fases o etapas? Leer supone principalmente la ejecución de dos actividades mentales u operaciones cognitivas que el lector efectúa: la comprensión y la interpretación; que están precedidas por una actividad física: la decodificación. Es sustancial evitar caer en la generalización que ha llevado a muchos a suponer que la lectura es una simple actividad de decodificación de unos signos, inmersos en un código o lenguaje, y para ello, puede ser valioso presentar cada una de las operaciones tanto físicas como mentales para hacernos a un panorama de cómo es que leemos, de la manera más comprensible y breve. En ese sentido veamos el siguiente esquema:

<table>
<tr><th></th><th>ETAPAS</th><th colspan="2">ACTIVIDAD</th><th>DESCRIPCIÓN</th></tr>
<tr><td rowspan="7">FASES DEL PROCESO DE LECTURA</td><td>FÍSICA</td><td colspan="2">1. Decodificación</td><td>Actividad básica, mecánica y de reconocimiento del código del sistema textual. Es sensorial, relacionada con la percepción (visual, auditiva, olfativa, táctil)</td></tr>
<tr><td rowspan="6">COGNITIVA</td><td rowspan="5">2. Comprensión: (se construye un modelo o representación conceptual del texto)</td><td>Pre-comprensión</td><td>Se descubren las instrucciones, orientaciones internas o condiciones de recepción</td></tr>
<tr><td>Expectativas</td><td>Previsiones sobre el desarrollo del texto</td></tr>
<tr><td>Inferencias</td><td>Se atribuye significado a las partes, de forma parcial</td></tr>
<tr><td>Evocación</td><td>Se trae a la memoria la información almacenada</td></tr>
<tr><td>Retención</td><td>Se almacena a largo plazo la información relevante, y se reacomodan esquemas cognitivos</td></tr>
<tr><td colspan="2">3. Interpretación</td><td>Efecto que el texto causa al lector, el cual realiza una valoración del texto</td></tr>
</table>

Tabla 4 Síntesis de fases para la lectura de textos estéticos (Elaboración propia)[35]

No sobra precisar que toda esta reflexión ha apuntado fundamentalmente a que el lector al que estamos invitando en esta propuesta a leer el texto canción, lo haga asumiendo el proceso de lectura desde la "metacognición", entendiendo ésta como una "conciencia acerca del conocimiento" o en otras palabras, una "cognición sobre la cognición" (Santiago , Castillo, & Ruiz , 2005, pág. 38). Este conocimiento sobre la lectura y las operaciones cognitivas implicadas de por sí carga una

[35] Síntesis de elaboración propia con base a las formulaciones de Antonio Mendoza de Fillola citado en (de Vicente Yagüe Jara, 2013) y de (Santiago , Castillo, & Ruiz , 2005)

pretensión por la creación de estrategias para la lectura desde una perspectiva intertextual. No lo podemos perder de vista.

Tipos de lectura

Siguiendo a lo anterior, el lector se podrá preguntar, ¿acaso esta propuesta está dirigida a un tipo específico de lector? Diríamos más bien que hemos querido invitar al lector a que asuma la actividad lectora bajo unos parámetros definidos, y no con ello decimos que se estén imponiendo unos límites a su experiencia de lectura. Para aclararlo, revisemos los diferentes tipos de lectura que existen, y destaquemos a cuál obedece esta reflexión.

Existen a grandes rasgos dos tipos o maneras de asumir la lectura. Llamaremos a una "lectura espontánea" y a otra "lectura metódica" (Santiago , Castillo, & Ruiz , 2005). La lectura espontánea es generalmente de carácter involuntario, es decir, sin motivo o accidental. Pensemos en la canción nuevamente. Imaginemos a nuestro lector, yendo en un bus mientras escucha una emisora radial, donde se escuchan *equis* canciones. Este lector podrá o no disfrutar de la experiencia de lectura, y los procesos de comprensión e interpretación serán accidentales, puesto que no hay un proceso concienzudo y sistemático de lectura. Por el contrario, una lectura metódica tendría de antemano un objetivo lo suficientemente trazado como para desarrollar una lectura de estudio, ordenada y meticulosa. Aquella es una lectura que se desarrolla en tres momentos específicos: uno de pre-lectura (donde se genera una primera idea del texto), otro de lectura integral (reflexiva y analítica en busca de la comprensión) y uno último de lectura crítica (donde se contrasta lo leído con lo sabido para realizar una valoración crítica).

¿A qué tipo de lectura apostamos en esta propuesta? Sin duda, a la segunda. No rechazamos ni estigmatizamos la práctica de la primera, puesto que también es una posibilidad por demás agradable y que cotidianamente realizamos. Sin embargo, el lector al que hemos estado invitando deberá saber que la lectura que aquí concebimos es un ejercicio que implicará reconocer unas estrategias, herramientas, criterios, etc. Y es en consecuencia de lo anterior que en términos meta-cognitivos hemos tenido que reflexionar sobre el lugar del lector y sobre su preparación para la lectura en razón de la complejidad que porta la intertextualidad de dos sistemas estéticos, ¿o acaso es para todos comprensible el entramado de significados posibles de una pintura con elementos figurativos mayormente abstractos, o el de una obra de danza contemporánea donde la comunicación entre los cuerpos de los intérpretes es la que narra los acontecimientos de la obra?

Quizá si como lectores no preparados lo intentáramos, pasaría poco tiempo para que nos viéramos frente a sistemas indescifrables y complejos.

***

Recordemos un momento la noción del texto que se da al lector como cadáver. Según aquella perspectiva el lector "necesita destruir la unidad […] tiene que dividir lo que está unido, desestabilizar lo que se mantiene estable, desarticular lo que se presenta como armonía. […] Solamente gracias a esa fragmentación puede hacer que el texto se transforme y sobreviva" (Larrosa, 2003, págs. 488-489).

Con ello en mente, la lectura metódica y sistemática a la que apostamos nos llevará en el próximo capítulo a presentar un análisis estructural de los sistemas poético-literario y musical, en búsqueda de las lógicas que configuran el ordenamiento de los textos que, como reflexionamos en el segundo capítulo, alojan su significado en los relacionamientos de los signos entre sí; con el fin de entender cómo se da la comprensión del lector en uno y otro sistema textual.

Finalmente observaremos cuáles podrían ser los elementos comunes que permiten que la canción tenga la facultad de vincular ambos sistemas de manera tan efectiva como lo ha hecho a través de la historia. La apuesta será abordar las estructuras básicas de ambos sistemas, para que nuestro lector adquiera la fundamentación que le ayudará a convertirse en un lector metódico; todo esto bajo la pretensión de brindarle herramientas para analizar la canción, desde su pluralidad, sin ignorar o privilegiar uno u otro sistema.

CAPÍTULO IV "El texto canción: análisis de los sistemas"

Retomemos pregunta inicial del capítulo anterior ¿de qué manera se leen las canciones, teniendo en cuenta la co-existencia de dos formas textuales con características particulares, para este caso, literatura y música? Ya abordamos y definimos qué entendemos por lectura, qué fases están implicadas y a qué tipo de lectura apostamos. Ahora, en este capítulo nos dedicaremos a invitar al lector a comprender con más detalle los sistemas poético-literario y musical con el fin de construir una forma posible de acercarse a la lectura del texto canción. Entremos en materia.

El sistema poético-literario: el poema

Demos el primer salto: ¿cuáles podrían ser las lógicas de ordenamiento de los sistemas poético-literarios de las canciones? No cabe duda de que los textos de las canciones fácilmente, si por un momento quitáramos la música, son poemas. Esta última acción, de extraer el texto poético de la canción, harto se ha hecho en ejercicios del corte de este trabajo, donde en el intento por describir la manera en que coexisten música y literatura en las canciones, terminan por separar ambos sistemas para hacer valoraciones críticas sobre el valor estético, reduciendo el análisis a uno estrictamente literario, es decir, convirtiendo la canción en un poema, sustrayendo lo musical, para valorarlo desde la perspectiva literaria únicamente.

Y aunque reconozcamos que a la intención de este trabajo la trasciende el interés por la interdisciplinariedad, necesitamos abrirnos camino para entender la pluralidad de la canción de la misma manera que como cuando queremos saber cómo funciona un aparatito, un juguete, o cualquier otro artefacto: desarmándolo y viendo qué lo conforma. Hablaremos por ello del poema, del texto literario de la canción, observando cómo es, cuál es su estructura. En esta ocasión empezaremos con el esquema, y luego lo ampliaremos:



Tabla 5 El sistema poético-literario de la canción: lógicas de ordenamiento estructural (Elaboración propia)

Recordemos el rastreo del capítulo uno. Recordemos, cuando notábamos que pensar en la historia de la literatura implicaba encontrarse con una forma de lenguaje bien delimitada, que tradicionalmente se conoce con el nombre de "verso"[36]. Dicha nominación tiene varias acepciones, que comparadas entre sí, cambian, porque tratan diferentes sistemas de verso. Sin embargo, para evitar la discusión gruesa, en este caso nos podemos conformar con pensar que el verso "hace de un grupo de unidades menores de articulación (las sílabas) una unidad ordenada" (Kayser, 1958, pág. 123).

Sabemos que en la historia los sistemas de versos se han clasificado en dos corrientes: románica y germánica. ¿Para qué nos sirve saberlo? Ambas corrientes ven la estructura que da orden a los versos en función a la unidad mínima de articulación, es decir, de las sílabas. Básicamente, desde la perspectiva románica la construcción de los versos dependía de la cantidad de sílabas (o el metro, en otras palabras); y la germánica por la acentuación de las mismas.

Pero, estaríamos arriesgándonos si concluyéramos que un poema es un verso. Un verso aislado sin duda despierta una grandiosa vivencia rítmica (adelantándonos a uno de los puntos comunes con la música); pero por sí solo no es un poema, porque carece de "la continuidad de movimiento" (Kayser, 1958). Dicha sensación de movimiento se genera gracias a algunos mecanismos que constituyen la construcción poética. ¿Cuáles son esos mecanismos?

- *LA REPETICIÓN:* Sabemos también que a un conjunto de versos se le conoce como "estrofa". Desde el punto de vista de la estrofa, los versos son partes de una estructura

[36] Hablaremos directamente de la construcción poética que hemos acostumbrado a llamar "poemas", ya que los textos literarios de las canciones difícilmente carecen de versos, estrofas, métrica, rima, etc.

superior. Podríamos pensar que, como en las matemáticas, la suma de versos da como resultado una estrofa. Pero no podemos tampoco simplificar la lógica construcción de las estrofas. Está claro que para formar la estrofa hay que sumar versos, pero bajo determinadas leyes de construcción. "Una ley elemental de estética exige en todo lo que se va ordenando en el tiempo la variación de los elementos de articulación" (Kayser, 1958, pág. 133). En el poema hay una suerte de encabalgamiento, pero este adentra casi siempre (menos en la poesía contemporánea, de verso libre, de la cual no hablaremos porque difícilmente constituyen a las canciones) a la fundamental sensación de la repetición: la repetición no de unidades idénticas, puesto que así produce una impresión de inevitable monotonía; sino una repetición sometida a unas lógicas de variación, de continuidad, que dan sensación de cadencia, de movimiento.

- *LA RIMA:* Uno de los mecanismos que permite diferenciar los versos y generar un sistema que produzca la sensación de repetición es la rima. Aunque se asocia con bastante frecuencia la rima a "un ornamento sonoro", debemos recordar que es mucho más que eso, porque es ella la encargada de reforzar la ligazón y la correspondencia de los versos (Kayser, 1958) dentro de la estrofa y del poema. Existen varias clases de rimas[37], pero nos basta con reconocer que éstas, desde las literaturas europeas de la edad media, son vestigios del contacto musical que tuvo el verso con las diversas formas poéticas de la época.

- *LA MÉTRICA:* Si sumamos todo lo anterior, y sometemos a análisis una cantidad *ene* de poemas, nos encontraremos con coincidencias en la construcción. Tanto desde la construcción de los versos, por la acentuación y el número de sílabas; como de las estrofas en la cantidad de versos y en la repetición de ellas, como estribillos a lo largo de un poema; han existido unos esquemas que se pueden encontrar en diversas composiciones poéticas. Estos esquemas de medida de versos y estrofas, casi como si fuesen determinadas leyes métricas, en todas las literaturas del mundo a través de la historia han permitido determinar las fechas de los textos, influencias, procedencias regionales, rasgos de los autores, etc.

[37] No las abordaremos aquí, pero si el lector desea ampliar, basta con consultar sobre la rima consonante y la rima asonante

Es tanto así que las formas líricas de la antigüedad, por ejemplo, se podían organizar en una línea de tiempo, determinando corrientes, formas, estilos, épocas…lo que nos ha llevado a hablar de "sonetos", "cuartetos", "romances", para poner por caso, en relación a la forma de la rima, a la cantidad de sílabas por verso, de versos por estrofas y de estrofas dentro del poema.

Hipótesis de cómo un lector comprende la poesía

"La poesía (la emoción ante las palabras, como dice Borges en su madurez) puede darse ante el título de una película, la letra de una canción popular, o incluso, en las páginas de un gran o famoso escritor."
(Castellanos, 2012, págs. 30-31)

Hemos estado hablando de la estructura de los poemas, no desde lo que dicen (en términos del significado) las palabras o unidades del poema, sino destacando cuáles son los elementos constitutivos, para configurar la estructura textual del sistema poético. Todo lo vinculado con el contenido de la obra poética, como las deducciones del sentido o significado, la explicación de figuras literarias, entre otras cosas, las podemos explicar desde la teoría literaria de la recepción estética, que basada en la hermenéutica[38], explica la experiencia estética literaria. ¿Bajo qué argumento?

"La poesía es una experiencia concreta, no un concepto" (Castellanos, 2012). Debemos reconocer que tanto la creación como la recepción de las obras literarias "son influidas por la tradición literaria. No obstante, en última instancia, cualquier obra literaria adquiere su significación por el modo en el cual las mentes y emociones de lectores individuales responden a los estímulos lingüísticos ofrecidos por el texto" (Rosenblatt, 1995, pág. 55). Consecuentemente, esta postura privilegia la experiencia directa con las obras, de modo que encuentra que "la eficacia poética se da en la medida en que esas emociones puedan ser confirmadas por el lector, en la medida en que la cercanía de cualquier evento o documento de la vida o los libros pueda suscitar en la lectura las

[38] Se cree que la acepción viene del griego *'hermes',* mensajero de los dioses griegos; que al convertirse en verbo podría haber dado origen a la palabra hermenéutica: *'hermeneiuien'* (decir, explicar o traducir) y *'hermeneia'* (explicación o interpretación). Se ha hablado de la hermenéutica como una "traducción de lo desconocido de un modo comprensible", o en otras palabras, de una "intermediación de la comprensión" (Selden, 1995)

emociones surgidas en la experiencia de tal evento. […] Las palabras son símbolos para recuerdos compartidos" (Castellanos, 2012).

Es en ese sentido que podemos apoyarnos en la teoría de la recepción estética para explicar cómo es que un lector comprende la poesía, gracias a que la hermenéutica como teoría de la experiencia estética es una práctica que estudia las actividades productivas *(poiesis)*, receptivas *(aisthesis)* y comunicativas *(catharsis);* incorporando teorías (como la de los actos de habla, la retórica, la pragmática, la lingüística textual, entre otras teorías) en donde coincidan en observar al hablante (o escritor), oyente (o lector) y el contexto como una totalidad (Block de Behar, 1985). En pocas palabras, la experiencia comunicativa según la teoría de recepción estética ocurre en una situación concreta, donde interactúan hablante y oyente en las actividades de producción y recepción.

Esto último no se anexa acá gratuitamente, puesto que si nos fijamos con detalle, hemos prestado atención a las actividades productivas y receptivas como lo sugiere la perspectiva hermenéutica. No obstante, para evitar caer en una larga discusión sobre todas teorías literarias que podrían explicar la comprensión de los fenómenos poéticos, es que hemos decidido esbozar en este fragmento una hipótesis respecto a la comprensión, con el fin de aclarar que preferimos apoyarnos en un modelo hermenéutico, en el cual el lector devela las "posibilidades de ser" indicadas en el texto por el autor, desde su experiencia de lectura poética. A fin de cuentas estamos diciendo que la comprensión de la obra literaria se da vía al esclarecimiento de las "condiciones de posibilidad de la comprensión" del lector, en la actividad de recepción estética (Selden, 1995).

El sistema musical

Ya hicimos un acercamiento para describir el sistema literario de la canción, el poema, separándolo de la música. Ahora es el turno de la música. Empezaré nuevamente presentando un esquema, del que daré los detalles seguidamente.

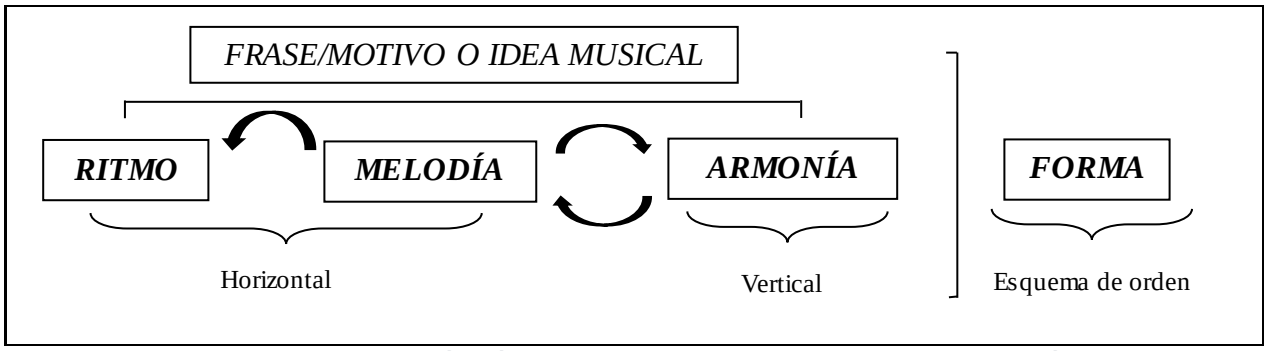


Tabla 6 Sistema musical de la canción: lógicas de ordenamiento estructural (Elaboración propia)

El discurso musical se compone de cuatro elementos, que en combinación, contienen la significación. "Hay música cuando se da producción de sonidos que resultan significantes en el interior de un sistema de relaciones locales que normalmente denominamos lenguaje musical" (Alcalde, 2007, pág. 144).

En la música hay que distinguir los componentes acústicos de los musicales. Es decir, un hecho es que el sonido tiene unas propiedades, tal y como lo son la altura, la intensidad, el timbre y la duración. Pero es imprescindible reconocer una diferencia que salta a la vista, para decirlo coloquialmente, aunque el sentido involucrado sea el oído, entre cuando oímos los pitidos de unos carros repetidas veces o cuando oímos los instrumentos de una agrupación de jazz, para poner por caso. ¿A qué va lo anterior? Una cosa es ruido y otra cosa es música[39]. Los componentes acústicos los tiene tanto lo uno como lo otro, puesto que cualquier expresión sonora los tiene. Sin embargo, si queremos hablar de música como tal, necesitamos examinar otros componentes. Observemos brevemente cuáles son y a qué hacen referencia:

- RITMO: Es el ingrediente básico. Podemos pensarlo como la expresión del tiempo, de la duración de los sonidos y su organización sistemática, de modo horizontal, al igual que la melodía.

[39] Nuevamente, es necesario excluir las expresiones de música contemporánea, impresionista, o las diversas expresiones que se liberan de los esquemas del lenguaje musical como lo conocemos a través de la historia para no entrar en otras discusiones complejas sobre lo que es y no es música.

- MELODÍA: Es una sucesión de sonidos musicales, de tonos, dotados de una forma para el oído, ya que están basadas en la coherencia con un patrón, de una escala, apoyada además en una medida rítmica y obedeciendo al contexto armónico. Y hay que subrayar la palabra sucesión, para no confundirla con la definición de armonía, puesto que la característica definitoria entre una y otra es que la melodía es horizontal. Aunque el lector no sepa leer música, seguro entenderá la noción de horizontalidad aquí expuesta en la imagen:



Ilustración 3 Melodía: relación horizontal

- ARMONÍA: Es la concurrencia de fenómenos sonoros, pero a diferencia que la melodía, de manera vertical; es decir, de varios sonidos simultáneos, y por ello, pensados de verticalmente. Quedará más claro con la siguiente ilustración también:

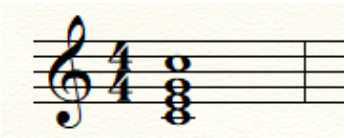


Ilustración 4 Armonía: relación vertical

La imagen muestra un acorde[40], pero los acordes no son la única forma en que se expresa la armonía en la música. Existen otros fenómenos[41], que bajo el mismo principio de la concurrencia o superposición se convierten en la "superficie sonora en la que se percibe textura, color, trama" (Alcalde, 2007, pág. 75). La armonía la percibe nuestros oídos reduciendo la concurrencia de sonidos a unas imágenes sonoras coherentes, ya que difícilmente tiene la capacidad de reconocer cada sonido por separado cuando están superpuestos.

- FORMA: Es una especie de arquitectura musical. Pensemos que las secuencias, no solo en música, sino en lingüística, no se crean por la simple yuxtaposición de partes, como lo

[40] Conjunto de notas escritas verticalmente que se ejecutan simultáneamente, creando una sonoridad global de todos los sonidos

[41] Algunos son: contrapunto (que es la superposición de discursos sonoros), cadencia, movimiento armónico, textura sonora, disonancia y color armónico. Si el lector desea profundizar, puede consultar al respecto.

vimos con el poema. Las obras musicales también operan bajo determinados principios, cual si fuera una suerte de "sintaxis", siguiendo con la analogía lingüística. Volvamos un momento a la melodía. Una obra musical contiene un conjunto de "frases", "ideas o motivos musicales", que aquí todos entenderemos como motivos melódico-rítmicos embrionarios, o en otras palabras, melodías. Sin embargo, en la obra tenemos una serie también de unidades de éstas (las melodías), siendo allí donde se aplican los esquemas de orden, de sintaxis de la música, con el fin de ordenar dentro de la obra todas las frases o ideas melódicas.

Hipótesis de cómo escucha la música el lector

Ritmo, melodía, armonía y forma: todos en conjunto configuran el lenguaje musical. Pero claro está, el oyente no los percibe por separado, sino en concurrencia asimismo. ¿Cómo recepcionamos la música si casi todos los elementos están superpuestos? ¿Cómo asimilamos los contenidos musicales? Al respecto hay algunas hipótesis.

Existen al menos tres esquemas, que en la semántica psicológica[42] de la música explican cómo asimilamos, en tanto que oyentes, los contenidos musicales.

a) **Esquemas cinéticos de tensión y reposo:** La música es dinámica, está en constante movimiento. Nos encontramos frente a unos efectos que conjugan la complejidad armónica y de tiempo o ritmo. Sin embargo, el elemento que mayormente produce dicha sensación de movimiento es la sucesión armónica, que está sujeta a las leyes de la "tonalidad". La tonalidad es básicamente la organización jerárquica de las notas, que establece un "sistema de atracción" sobre una nota en particular: la "tónica". Y sí, estamos hablando de atracción, como en física, de cargas, de polos, si se quiere. La tónica es el punto central de la tonalidad, el punto de referencia, que asociamos al reposo. "La pieza vuelve a casa, nos conduce al reposo" (Alcalde, 2007). Siendo la tónica el punto central, las demás notas se relacionan

[42] Los tres esquemas que se presentarán son tomados de Michel Imberty en (Suoni, emozioni, significanti: per una semantica psicologica della musica, 1986)

con ella en una especie de jerarquía[43], de modo que si son más parecidas[44], serán más "estables", y si son diferentes, serán más "inestables" o de "tensión"; y como podrá imaginarse el lector: las inestables siempre tenderán a volver a la estabilidad, la tensión retorna al reposo. Allí está el movimiento: de reposo a tensión, de tensión a reposo; a lo largo del discurso musical.

b) Esquemas de resonancia musical: Este esquema es quizá más sencillo de explicar, porque se le conoce más, se ha divulgado más. El oyente asimila la música a los polos de la experiencia afectiva y emocional. *Grosso modo* hablamos de: a mayor complejidad, mayor resonancia de efectos emocionales negativos; menor complejidad, mayor resonancia de efectos positivos. Si el lector ya lo pensando, es cierto, este esquema podría explicar porqué tantos oyentes prefieren escuchar música más repetitiva, sencilla, "pegadiza", con pocos instrumentos (y que casi siempre son para bailar, para estar alegres); y menos oyentes música más densa, cambiante, con muchos instrumentos y cambios rítmicos (como las músicas académicas).

c) Esquemas de espacialidad: Según este esquema, la música es asimilada a representaciones icónicas figurativas. Se cree que las variaciones de volumen, la superposición de planos sonoros, el dibujo melódico, movilizan al oyente a representar paisajes, objetos, escenas, etc. (Alcalde, 2007). La dinámica musical (o matices de intensidad del sonido) por ejemplo podría producir la sensación de distancia espacial, y generar una representación gráfica de ella; o la movilidad de una melodía podría representaría espacios abiertos.

[43] Dicha jerarquía de relacionamiento tiene que ver con el descubrimiento de la "serie de armónicos" en la física del sonido. Por ahora, para no entrar en detalles basta con pensar que cuando suena una tecla de un piano no se produce un único sonido, sino que hay una serie de vibraciones con diferentes frecuencias que se ubican en diferentes niveles. Todas las notas de una tonalidad están allí en esa serie de vibraciones, pero dependiendo de la distancia que tengan con la nota principal tienen características sonoras diferentes en relación a ella.

[44] Específicamente, si comparamos una nota cualquiera de la tonalidad con la tónica: son más estables si comparten más vibraciones de la serie de armónicos, y más inestables si comparten menos.

Elementos comunes: la estructura de la canción

Ahora sí es tiempo de arriesgarnos a ver la canción desde su pluralidad, como un todo. Ya vimos que los dos sistemas que la componen, literario y musical, tienen unos elementos constitutivos bastante visibles. Los separamos para verlos de a uno en uno. Pero es este el momento de empezar a reflexionar sobre cómo, ambos sistemas funcionan en conjunto. Veremos algunos elementos que podrían ser puntos en común, que quizá son evidencias o vestigios del contacto que tuvieron en el origen, o que simplemente son coincidencias en su naturaleza. Y todo con el fin de subrayar que la canción debe ser leída de manera intertextual, entendiendo su pluralidad.

El sonido

De esto no cabe duda: el sonido es el elemento unificador de ambos sistemas. Claro, el sonido se materializa de formas diferentes, y la significación es completamente desemejante si pensamos en los signos, desde la semiótica, como ya lo reflexionamos en el segundo capítulo; pero es semejante cuando pensamos en el sistema, en el texto. ¿Dónde está el sonido en ambos sistemas?

Todo lenguaje hablado es sonido vivo, y por lo tanto, la poesía también lo es (Kayser, 1958, pág. 154). Y aunque estemos hablando de la expresión escrita de la lengua, aún en la escucha interna del lector, hay sonido: el lector "escucha con los ojos"[45]. Pasa algo parecido con la música. La expresión escrita de la música, la partitura, contiene unos signos que hacen referencia a diferentes propiedades del sonido musical (altura, ritmo, armonía, dinámica, tempo…), que por convención pueden ser leídos para la interpretación[46] de un instrumento (melódico, armónico o rítmico) o la misma voz, como también pasa con el poema escrito. En la partitura el compositor extiende las facultades de su obra para que pueda ser interpretada por otros, aunque haya quienes posean la habilidad de escuchar en su mente lo consignado en la partitura, la finalidad de ésta es la de conformar un material de lectura, estudio, aprendizaje de la obra y de apoyo para la memoria del intérprete. Me atrevería a afirmar que con el poema escrito no hay diferencia, porque quien lee, con sus

[45] Así lo leí en un polémico artículo de Hector Abad Faciolince donde, en la coyuntura de Bob Dylan, el cantante estadounidense, como premio nobel de literatura; rechazaba el uso de la melodía porque producía un olvido de lo "verdaderamente literario", y defendía la actividad de "escuchar con los ojos" (Faciolince, H. A. (15 de Octubre de 2016). ¿Es la música literatura? *El Espectador*, pág. 1.)

[46] Interpretación, ahora en el sentido del intérprete, de aquel con el papel de convertirse en vínculo, intermediario, o transmisor de la obra artística; del cual se habla principalmente en las expresiones del teatro y la música

acentuaciones, pausas, ritmo, también usa lo que está puesto en el papel para interpretar los sonidos de las palabras; solo que éste lo puede hacer tanto en voz alta como en su mente.

La interpretación

Nos dirige todo lo anterior a hablar un poco de esa noción de interpretación.

> Un texto literario, una obra teatral me serán a veces más comprensibles interpretadas por el talento de unos grandes actor; pero a pesar de ello, me bastará con saber leer para penetrar en sus páginas y reproducir su contenido según mi propia imaginación […] En cambio, si abro una partitura sin haber estudiado y aprendido música, me toparé con un absoluto silencio transido de algo desconocido y vacío. El intérprete se hace indispensable para poder penetrar en el misterio impalpable del lenguaje musical y transformar el silencio que envuelve la partitura en una fuente sonora y expresiva (Deschaussées, 1988, pág. 22)

Aplicaremos lo anterior al lenguaje plural de la canción. Está claro que para la canción, por su naturaleza musical, los intérpretes son imprescindibles también: en este caso, el cantante y un acompañamiento instrumental, por lo menos. A pesar de que puedan escribirse tanto el lenguaje poético como el musical, necesitan de la mediación del intérprete[47]. El intérprete es a fin de cuentas "un intermediario forzoso y necesario, situado 'entre' el texto y el público" (Morales, 1992, pág. 143).

> Así, se demuestra que la voz es la que carga de significancia al contenido del discurso, es la voz la que crea esa multiplicidad de significados (o sólo uno) del texto músico-literario, la que otorga originalidad y fuerza a la canción. Y es que la voz es fundamental en la música popular; la voz, como entidad que interpreta y actualiza el texto, usurpa la intención del autor original. (García, 2011, pág. 27)

Correspondencias estructurales

- ***Sílabas y partículas rítmicas***

"Todo idioma, toda manifestación hablada, posee su propio ritmo" (Mantel, 2010, pág. 55). La diferenciación entre sílabas acentuadas y no acentuadas es demostración de ello. En la métrica de los poemas: unificar los versos por la cantidad de sílabas, por la acentuación, la

[47] El intérprete (*'inter – prestare'*) es entendido como un vínculo, intermediario o transmisor que tiene la misión de "hacer inteligible un texto que, sin él, sería letra muerta" (Deschaussées, 1988)

cantidad de versos puestos en cada estrofa, la puntuación…todo ello es también evidencia de la naturaleza rítmica de las lenguas. Y esta asociación de la musicalidad rítmica que tienen las lenguas se da en ambas direcciones: la lengua también ha dejado huellas en la forma en que se concibe el ritmo en la música. Las partículas rítmicas en música se conocen con el nombre de figuras rítmicas (redondas, blancas, negras, corcheas…) y que expresan la duración de los sonidos musicales en la canción son elegidas siendo fieles al ritmo de las sílabas que componen las palabras.

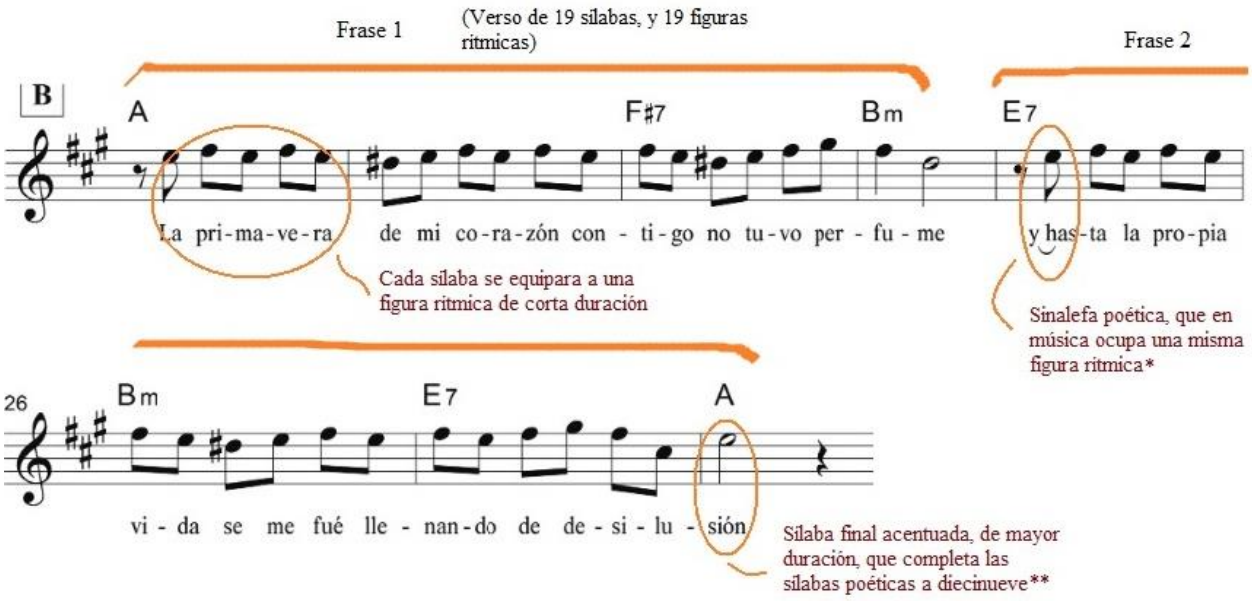


Ilustración 5 Ejemplo sobre sílabas y partículas rítmicas – Pesares (Pasillo) José Barros[48]

- ***Verso y melodía: vivencia rítmica y tonal***

  El verso y la melodía de la canción son indisolubles, inseparables. Ambos están sujetos a la vivencia rítmica del lenguaje (traducida musicalmente, pero finalmente proveniente del lenguaje), y a las leyes de la tonalidad, del movimiento de unas notas a otras desde sus relaciones de atracción, consonancia y disonancia.

[48] La transcripción de la obra fue tomada de *Cancionero Popular: Colombia* (Corporación Cantoalegre, 2014, pág. 102)

*Recordemos que una sinalefa es unión de la vocal o vocales finales de una palabra con la vocal o vocales iniciales de la siguiente, que forman una única sílaba, generándose efectos tanto fonéticos como métricos

**Este fenómeno responde en poesía a la ley o principio sobre la acentuación a final de los versos, que es útil para el conteo métrico de sílabas por verso, de modo que cuando un verso termina con una palabra aguda, se agrega una sílaba al verso (asimismo, cuando es esdrújula se resta una sílaba, y si es grave no se afecta la cantidad)

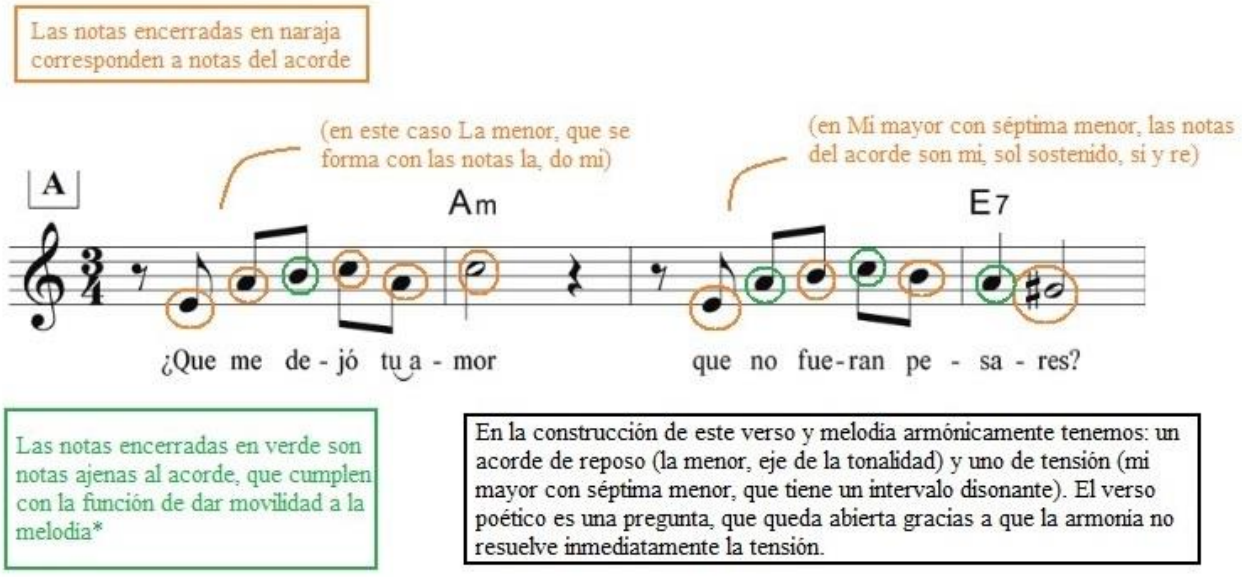
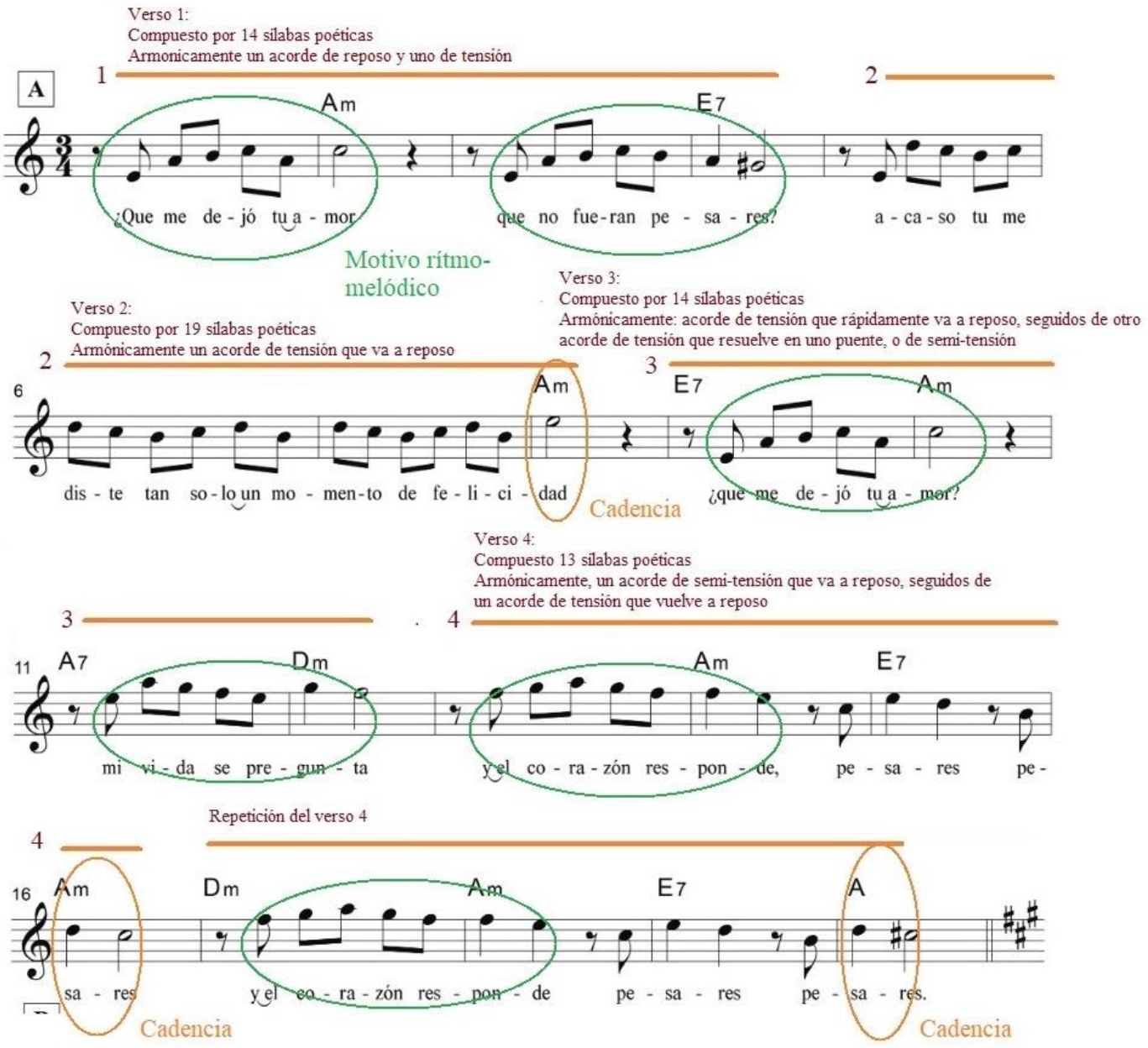


Ilustración 6 Ejemplo sobre verso y melodía – Pesares (Pasillo) José Barros[49]

- ***Estrofa: Ambiente armónico, cadencia y rima***

  Como ya hemos visto, sumar melodías o versos no se da como mera yuxtaposición. Existen lógicas, esquemas de orden, para la sintaxis de la estrofa, tanto en el sistema musical como el literario. Esta sintaxis en la canción tiene como principio la armonía y la cadencia. Los versos de la canción, tanto en la melodía como en las palabras terminan de manera consonante, es decir, que van a un punto de reposo. En la armonía musical, de unas notas más inestables se va hacia el final de la frase a la tónica (o a alguna de las notas más parecidas a ella), resolviendo la tensión. A esto se lo conoce como cadencia, en otras palabras, conclusión. A esta cadencia también responde el verso poético, gracias al mecanismo de la rima. Con estos principios de progresión de la armonía y cadencia funcionan las estrofas de las canciones. Además, para mantener la coherencia discursiva, aparece repetidamente el motivo ritmo-melódico como célula o frase embrionaria de la construcción de la estrofa.

*Las notas ajenas al acorde en la melodía cumplen siempre una función tanto melódica como armónica (en consecuencia a si se analiza desde el espectro horizontal o vertical). Desde el espectro melódico, las notas ajenas al acorde tienen la función principal de dar más importancia a las notas que sí pertenecen al acorde, y generar una sensación de mayor movilidad de la melodía.



Encontramos algunos principios de construcción de la estrofa:
-La aparición del motivo ritmo-melódico coincide con el juego de preguntas del texto poético, usándose solo como respuesta en el verso final que se repite.
-Las cadencias musicales y poéticas también coinciden, al final del segundo verso y cuarto (con su repetición)

Ilustración 7 Ejemplo sobre estrofa – Pesares (Pasillo) José Barros

- ***Métrica y forma: movimiento, continuidad y repetición***

Construir unidades para la canción también obedece a principios tanto musicales como poéticos. Es imperativo, como ya notamos, que en la obra haya movimiento. Esta sensación se puede producir gracias a la repetición y la continuidad. La repetición es el fundamento de la forma, "la redundancia es un recurso para la claridad enunciativa" (Alcalde, 2007). Es por ello que construir unas unidades determinadas y repetirlas es fundamental. Pensemos nada más en que casi todas las canciones que conocemos tienen un estribillo, por lo cual es una de las unidades de la canción, que para dar movimiento al discurso musical y literario, se reitera; mientras que por la variación de estrofas diferentes entre una y repetición del estribillo se produce sensación continuidad.

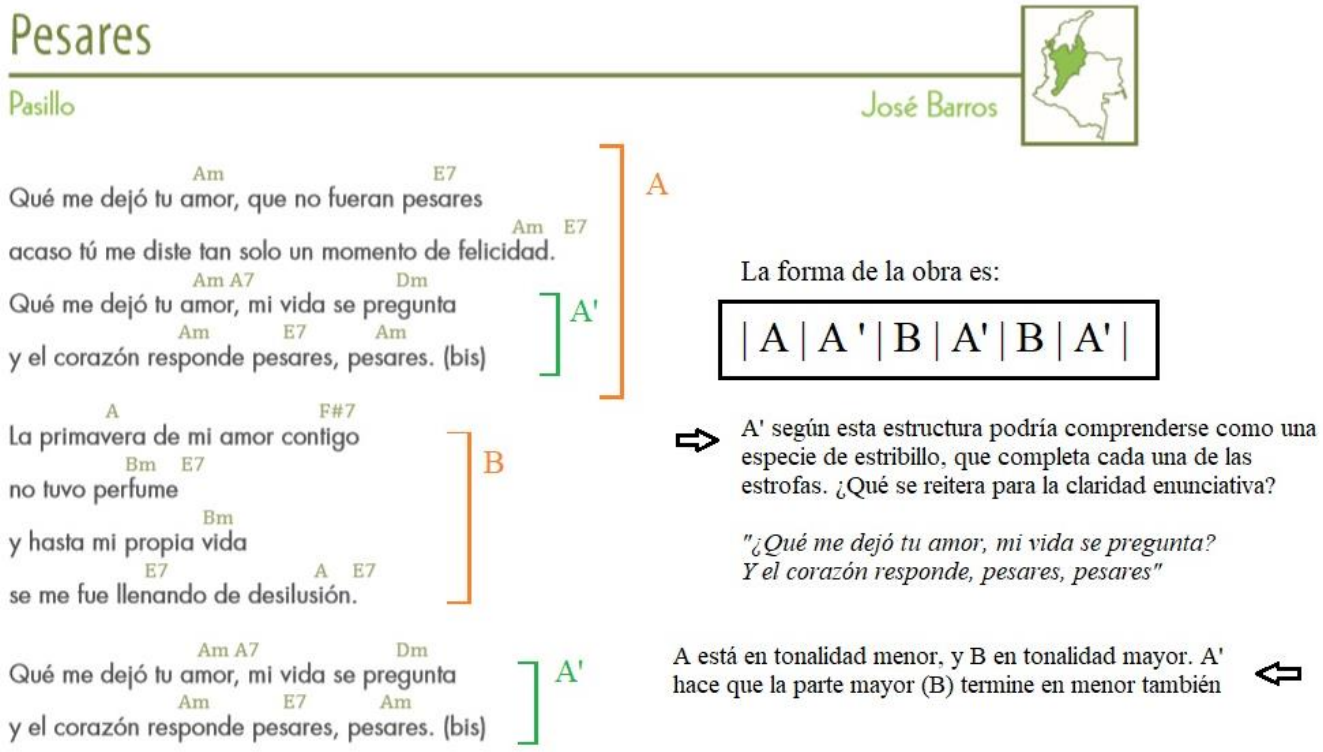


Ilustración 8 Ejemplo sobre métrica y forma – Pesares (Pasillo) José Barros



Ilustración 9 Anexo al ejemplo sobre métrica y forma – Pesares (Pasillo) José Barros

***

Acabamos de emplear estratégicamente un pasillo colombiano, una canción tradicional de la región andina colombiana, para mostrar los puntos de encuentro entre los sistemas poético-literario y musical de la canción. Como ya hemos anunciado al lector desde el principio de esta propuesta, prestaremos interés a una expresión determinada de las canciones: los pasillos y bambucos. Aprovecharemos como excusa la calidad musical y poética de estos ritmos tradicionales para en el capítulo que nos resta plantear una serie de estrategias meta-cognitivas para el abordaje a través de la lectura del texto canción.

CAPÍTULO V "Propuesta de abordaje: Pasillos y Bambucos de la región andina colombiana"

A modo de recapitulación: hicimos un rastreo por el origen del texto canción, la definimos en términos de su pluralidad textual (desde fundamentos en semiología), delimitamos a cuál noción de lectura nos acogemos, y presentamos una aproximación al análisis estructural de la canción de los sistemas por separado y de los puntos de encuentro que podrían existir en ella. En este capítulo no nos queda más que presentar la propuesta de abordaje de unas estrategias de lectura (basadas en la meta-cognición) del texto canción; teniendo como excusa dos interesantes expresiones de canciones de la región andina colombiana: pasillos y bambucos.

***

Recordemos que esta propuesta reconoce a la actividad de lectura desde una perspectiva metódica o analítica, y que en tanto que proceso cognitivo, enmarcaríamos el abordaje en dirección a la meta-cognición. Aquello implica que para alcanzar un conocimiento reflexivo de la lectura de la canción será necesario plantear una serie de estrategias.

> Resulta condición indispensable en la enseñanza/aprendizaje de la lectura, la consideración de la meta-cognición de la actividad lectora, puesto que este conocimiento reflexivo es la guía durante todo el proceso para que el lector organice e identifique cada una de las fases de su lectura y, con este soporte, pueda inferir nuevas aplicaciones de las diversas estrategias que, por sus características, le sean requeridas por el texto (Mendoza Fillola, 1998)

Ahora bien, ¿por qué formular unas estrategias de lectura? Básicamente, la función de las estrategias es la simplificación y orientación de la recepción para llegar a la comprensión.

> Involucran acciones conscientes e inconscientes, espontáneas y/o aprendidas, que básicamente podríamos mencionar como cognitivas, pragmático-comunicativas, de aplicación y meta-cognitivas. El dominio de las adecuadas estrategias lectoras es condición imprescindible para todo aprendizaje, ya sea lingüístico o de otro tipo, porque el dominio de las estrategias confiere autonomía al lector (Mendoza Fillola, 1998).

En nuestro caso en concreto, es preciso apuntar a unas estrategias que tomen en cuenta, como imperativo, las peculiaridades del texto, tratándose a fin de cuentas de trazar unas orientaciones operativas para que el lector combine sus saberes textuales y estratégicos: "apreciando unos indicadores de coherencia textual, identificando las claves (palabras, señales...) que hacen

inteligible el texto como discurso estructurado y conectándolo con una tipología textual y con un modelo cultural" (Mendoza Fillola, 1998). Entonces, en ese sentido el reto está en enfocar las estrategias de lectura bajo la trascendental pretensión por la intertextualidad, entendiendo la canción cuál si fuere la *gesamtkunstwerk*[50], es decir, la "obra de arte total". Con el anterior panorama entraremos en materia.

Descripción de la propuesta y sus fundamentos

"Aunque una simple descripción verbal de la experiencia pueda ser un punto de partida práctico para un análisis, si se pretende que el análisis sea algo más que una "mera descripción", es necesario recurrir a teorías explicativas e interpretativas" (Nagore, 2004). De modo que las estrategias de abordaje de la canción de esta propuesta se basan concretamente en dos premisas: (1) "los sistemas simbólicos se construyen históricamente, se mantienen socialmente y se aplican individualmente" (Geertz citado en (Rice, 1987)); y (2) el acercamiento con base a la remodelación del método de la etnomusicología, que aúna el interés por la experiencia docente, los procesos formativos y la interpretación de las culturas, podría ser el que mayor pertinencia aporta a las peculiaridades del texto. En consecuencia el lector esencialmente intentará preguntarse:

> "*cómo hace canciones el ser humano, cómo se construyen históricamente, mantienen socialmente y experimentan individualmente las canciones los seres humanos"*[51].

Así, tenemos un modelo de estrategias de lectura de la canción en tres partes:

[50] Richard Wagner, creo un concepto de artista diferente al escribir texto y música al mismo tiempo. "su concepto sobre el arte teatral lo llevó a querer combinar todas las artes independientes en 'una obra de arte del futuro' a causa del descontento con la falta de unidad en las artes" (Llorat González, 2007). *Gesamtkunstwerk* es para Wagner la obra de arte total, donde se integra poesía, escenografía y música, y que proporciona a los espectadores una experiencia multisensorial.

[51] Esta cita textual de Timothy Rice (1987) fue modificada, cambiando la palabra música por canciones. La cita original es: "*cómo hace música el ser humano, cómo se construyen históricamente, mantienen socialmente y experimentan individualmente la música los seres humanos"*

PROPUESTA DE ABORDAJE DEL TEXTO CANCIÓN

1) *Construcción histórica*

Donde se reflexione sobre los cambios a través del tiempo, formas y legados del pasado que se reencuentran en el presente

2) *Procesos de conservación social*

En busca de reconocer los mecanismos, instituciones o los sistemas que la mantienen socialmente

3) *Énfasis en el individuo*

En donde se analicen las estructuras individuales de conocimiento que organizan la experiencia (musical y literaria). Se propone sintetizar el análisis en búsqueda por la coherencia intertextual, explicitando unos indicadores, principios o claves, atravesados por la pregunta: *¿Hay coherencia entre los sistemas?*

Los ***indicadores***[52] son:

- ***Tema:*** Células generadoras (o motivos embrionarios), de índole melódico, rítmico o poético
- ***Frases:*** Al igual que en la gramática de la lengua (agrupaciones de signos que forman una idea con un sentido determinado), precedidas y finalizadas por semicadencia y cadencias (en gramática del lenguaje, comparables a comas y puntos)
- ***Secciones:*** Señalar los *periodos* (unión de frases) que forman unidades del discurso, observando los principios de contraste (variaciones de elementos melódicos, rítmicos, armónicos, poéticos)
- ***Unidad:*** Elemento o elementos repetidos a través del discurso de la canción, que le imprimen un sentido de unidad a la obra. Básicamente: determinar las repeticiones de la forma de la canción, y con ello, qué se reitera

[52] Estos indicadores se toman a partir de formulaciones de análisis formal de música tonal, específicamente el resumen de Ingram Jaén (Orientación musical, 2002)

Aplicación de la propuesta

Es necesario poner a prueba el modelo de estrategias anterior, y como ya lo hemos estado anunciando, los pasillos y bambucos serán la excusa perfecta para hacerlo. Ya hacia el final del cuarto capítulo presentamos una forma de acercarse a lo que para este modelo sería la tercera parte (*énfasis en el individuo*) de la propuesta, puesto que básicamente el ejercicio de análisis de la coherencia entre los sistemas musical y poético es el que se pretende que el lector explicite; y se agrega a ello que los ejemplos se apoyaron en un pasillo colombiano. Con el modelo propuesto en esta parte es posible que el lector perfeccione la lectura que hicimos de aquel pasillo, y presentaremos además un bambuco, con el fin de obtener unos resultados más completos, presentando acercamientos a ambas expresiones.

1. Construcción histórica:

De entre un variado repertorio de aires musicales andino colombianos tenemos los pasillos y bambucos. Sin duda, estos aires se caracterizan por el hecho de ser aires mestizos, pues "resultan de una mezcla de valores hispánicos con los indígenas y negros […] así de España y Europa se trae la guitarra y sufre transformaciones o adaptación indígena convirtiéndolo en cuatro o tiple" (Portaccio Fontalvo, 1995, pág. 73).

El mestizaje y sincretismo son el germen de ambas expresiones, y de ello la historia es prueba.

- ***Pasillos:***

  Durante la época colonial, comenzando el siglo XIX, la clase privilegiada adoptó el pasillo "como un baile digno de su estrato social, para no darle cabida en sus salones a los aires y danzas de tipo eminentemente popular como lo eran el torbellino, la guabina, el bunde, a los cuales se clasificaba de plebeyos" (Portaccio Fontalvo, 1995, pág. 134). Pero estos "pasillos" no eran más que el vals que vino de Austria, que pasó por España y sufrió algunas variaciones. Se trata de una suerte de proceso de "mestización" de música clásica europea con música criolla. "La vocación refinada y palaciega del vals vienés hizo época en Europa, convulsionando las salas cortesanas. Rápidamente fue introducido en todos los países de la América colonial" (Marulanda Morales, 1989, pág. 524).

El pasillo en su origen fue llamado también como "vals al estilo del país", pero si bien se reconoce que hubo hermandad de raíces entre ambas expresiones, ¿dónde se separaron?; y la pregunta es por demás potente en tanto que dicha separación terminó por convertir en adelante el pasillo en un aire de visos aristocráticos, situado de la clase media hacia abajo, ya que tenía un sabor más popular (Marulanda Morales, 1989). Se narra que la locución "pasillo" viene de "paso", haciendo alusión a "pasos menudos": "pasillos". El vals, lento y acompasado (con su particular compás de ¾), de largos pasos en la danza, se transformaba hacia la última etapa de la obra, acelerando el tiempo, bailándose con pasos cortos donde se decía los "danzantes eran como verdaderos energúmenos o poseídos". A esa aceleración de la última etapa del vals se le conoció como "capuchinada", puesto que tenía un sabor más popular; y fue aquella la que después se convirtió en el pasillo que hoy tenemos.

- ***Bambucos:***

Se dice que el bambuco es "el aire folclórico más mestizo de la zona andina colombiana". Sin embargo, se esgrimen diversas teorías sobre su origen[53]. "Se sabe que en el pasado el bambuco constituyó un canto de los trovadores serenateros, que posteriormente pasó a ser cantada con tiple […] después se unieron dos voces, acompañadas de tiple y bandola y más tarde por requinto. Pronto se agregó guitarra" (Portaccio Fontalvo, 1995). De todos modos el bambuco es incuestionablemente mestizo, "pues conjuga melodías de tradición indígena a ritmos varios, entre ellos muy posiblemente vascos" (Abadía Morales, 1997, pág. 36).

> "Más que un aire campesino, aparece como un producto urbano, rechazado por la aristocracia y cultivado por el pueblo raso y por determinados intelectuales y bohemios. […] Se trata efectivamente de una expresión nuestra, en su esencia, aunque tenga parentesco con otros aires americanos que, proceden como él del coloniaje hispano, y desde luego de reminiscentes de canto de esclavos africanos y hasta de tonadas indígenas" (Restrepo Duque, 1986)

[53] En concreto tres tesis: una indigenista, otra africanista y otra española. En los textos de Hernán Restrepo (A mí cánteme un bambuco, 1986) y Jorge Áñez (Áñez, 1970) se amplía cada una de las hipótesis históricas.

Y al igual que sobre su origen, respecto a la nominación "bambuco" no hay acuerdos. Una de las hipótesis más difundidas habla de la relación del bambuco con "bambú", pensando en el material con el que se construían "caránganos", instrumentos de guadua que los negros de las Antillas llamaban "bambucos". Otra teoría que ha ido perdiendo crédito es la de Jorge Isaacs en *La María*[54], básicamente en razón de que no se puede juzgar la rigurosidad histórica de un producto literario.

2. Procesos de conservación social:

De entre las tantas imprecisiones históricas que pueden existir alrededor de éstos dos aires andinos colombianos, tenemos certeza al menos de que ambos perviven en la actualidad gracias a unos procesos sociales determinados que los han conservado, permitiendo su evolución, pero manteniendo su esencia a través de la historia. Podríamos nombrar algunos de los procesos que han sido quizá los más significativos.

Innegablemente, estos ritmos se han mantenido por las prácticas de la tradición de un sinnúmero de familias del territorio andino colombiano, donde ha sido costumbre acompañar reuniones y encuentros con canciones, con tiple, guitarra, bandola en mano, compartiendo repertorio de antaño o contemporáneo. No obstante, este tipo de experiencias se mantiene hoy día en un número reducido de familias, en comparación a como pudo a ser en el pasado. Como prueba de ello basta con darse cuenta de que son nuestros abuelos la generación que fue testigo de todo este proceso histórico, y que las últimas generaciones, como las de nuestros padres difícilmente han tenido acercamientos a estas prácticas.

La entrada de estos aires al mundo académico también ha sido fundamental para la conservación y preservación de pasillos y bambucos. Podría decirse incluso que el paso a la codificación escrita asimismo fue parte del proceso de academización de la música andina colombiana. La interminable discusión, para poner por caso, de la escritura del bambuco[55], en compás de 3/4 o de 6/8[56], no data de pocos años atrás; y ha sido impulsada por el esfuerzo

[54] Dicha teoría por largo tiempo fue dominante, donde se creía que bambuco venía de "Bambuk", una región africana que al parecer no existió, y que por tanto ha conllevado a suponer que se trató de un producto de la ficción literaria de Isaacs

[55] Se ha llegado a creer que la música andina colombiana empezó una etapa de profundas transformaciones desde la codificación en el pentagrama de Pedro Morales Pino aproximadamente empezando el siglo XX.

[56] El compás en música es una entidad métrica que organiza las unidades de tiempo o figuras musicales en grupos, con acentuaciones y subdivisión determinadas. Los compases de 3/4 y 6/8 son similares en la cantidad de figuras que

del mundo académico de preservar lo que mucho antes solo se transmitía por la oralidad y el aprendizaje empírico de la música. Los pasillos se han escrito en 3/4, del mismo modo en que el vals se ha escrito en Europa, sin haber desacuerdos al respecto. El bambuco, por el contrario en compás de 3/4 no ha sido aceptado por toda la comunidad académica en razón de que "las acentuaciones prosódicas del texto no coinciden con los tiempos fuertes del compás 3/4 […] en 6/8 los acentos prosódicos coinciden con los musicales y la estructura característica de las frases resulta lógicamente distribuida, y facilita también la cuadratura armónica del acompañamiento" (Restrepo Duque, 1986, págs. 45 - 46). Este fenómeno ha hecho que la melodía del bambuco "deba moverse desde el principio hasta el fin en un vaivén de síncopa[57], como huyéndole constantemente a los acentos del ritmo" (Restrepo Duque, 1986).

Además de la codificación escrita, el contacto de pasillos y bambucos con el mundo académico ha ido transformando los formatos (vinculando instrumentos de otros contextos musicales) y la sonoridad de estos aires (involucrando experiencias por ejemplo con géneros como el jazz, la música de cámara, etc); y aunque se le acusa de alejarse del gusto popular, los ha llevado a salas de concierto a nivel internacional. Tampoco podemos olvidar que a nivel nacional ya existe cobertura de conciertos de música andina colombiana, que aún, potentemente conservan, difunden e incentivan la producción de estos ritmos. En toda la región andina se llevan a cabo una gran cantidad de festivales-concurso, que anualmente acogen músicos e intérpretes de todo el país, que incluso en los últimos años han tenido transmisiones en vivo por televisión nacional y por internet.

agrupan (8 corcheas), pero, la gran diferencia radica en el modo de agrupación y la subdivisión, siendo 3/4 un compás ternario (se agrupan tres figuras) de subdivisión binaria (se subdividen las duraciones en dos); y el 6/8 un compás binario (se agrupan dos figuras) de subdivisión ternaria (se subdividen las duraciones de las figuras en 3). En síntesis tenemos que: en 3/4 el pulso es la negra, que se subdivide en dos corcheas. En 6/8 el pulso es negra con puntillo, que se subdivide en 3 corcheas.

[57] Musicalmente la síncopa es la principal característica de las frases en los bambucos. La síncopa es una estrategia que rompe con la regularidad del ritmo, desplazando la acentuación natural del compás, prolongando una nota que esté en un tiempo débil del compás hasta un tiempo fuerte. En el caso del bambuco, produce la sonoridad particular del fraseo con el fin de mantener los acentos prosódicos del texto, ignorando los acentos musicales.

3. Énfasis en el individuo:

Siguiendo el esquema de la propuesta, después de una breve aproximación a cómo se construyeron históricamente y cómo se han mantenido socialmente los pasillos y bambucos, en tanto que canciones de la tradición andina colombiana, ha llegado el momento en el cual a través de un ejercicio bastante parecido al análisis que presentamos en el tercer capítulo, tomaremos una canción en concreto como ejemplo para presentar un acercamiento al análisis de la experiencia del lector de la canción buscando la coherencia intertextual. El bambuco "Di que no me quieres" del autor y compositor Álvaro Dalmar será nuestro ejemplo (para tener así una canción en cada aire en este trabajo, tanto pasillo como bambuco). Y no sobra destacar que es importante el lector escuche las canciones que hemos presentado para tener una experiencia completa[58].

- ***INDICADOR 1: Tema***



Ilustración 10 Indicador 1: El tema

La frase "*Di que no me quieres"* presenta también la célula o motivo germen de la canción, que rítmicamente mantiene la métrica silábica de la frase (seis sílabas, seis figuras rítmicas) donde las últimas dos sílabas desplazan la acentuación del ritmo musical (con las ligaduras, creando la síncopa) para mantener el acento prosódico.

[58] Del pasillo *Pesares* el lector podrá encontrar en la red diferentes versiones, de las cuales, por gusto personal recomiendo la de la intérprete Juliana Escobar en adaptación de Leonardo Laverde. Del bambuco *Di que no me quieres* recomiendo la versión del dueto Hermanos Martínez.

- ***INDICADOR 2: Frases***

Teniendo en cuenta que el segundo indicador obedece, de manera análoga a la gramática de la lengua en determinar las unidades teniendo en cuenta determinar las frases o sub-frases que finalizan por semi-cadencias y cadencias (que recordemos en gramática del lenguaje son comparables a comas y puntos). Tenemos dos estrofas que podríamos observar de la siguiente manera:

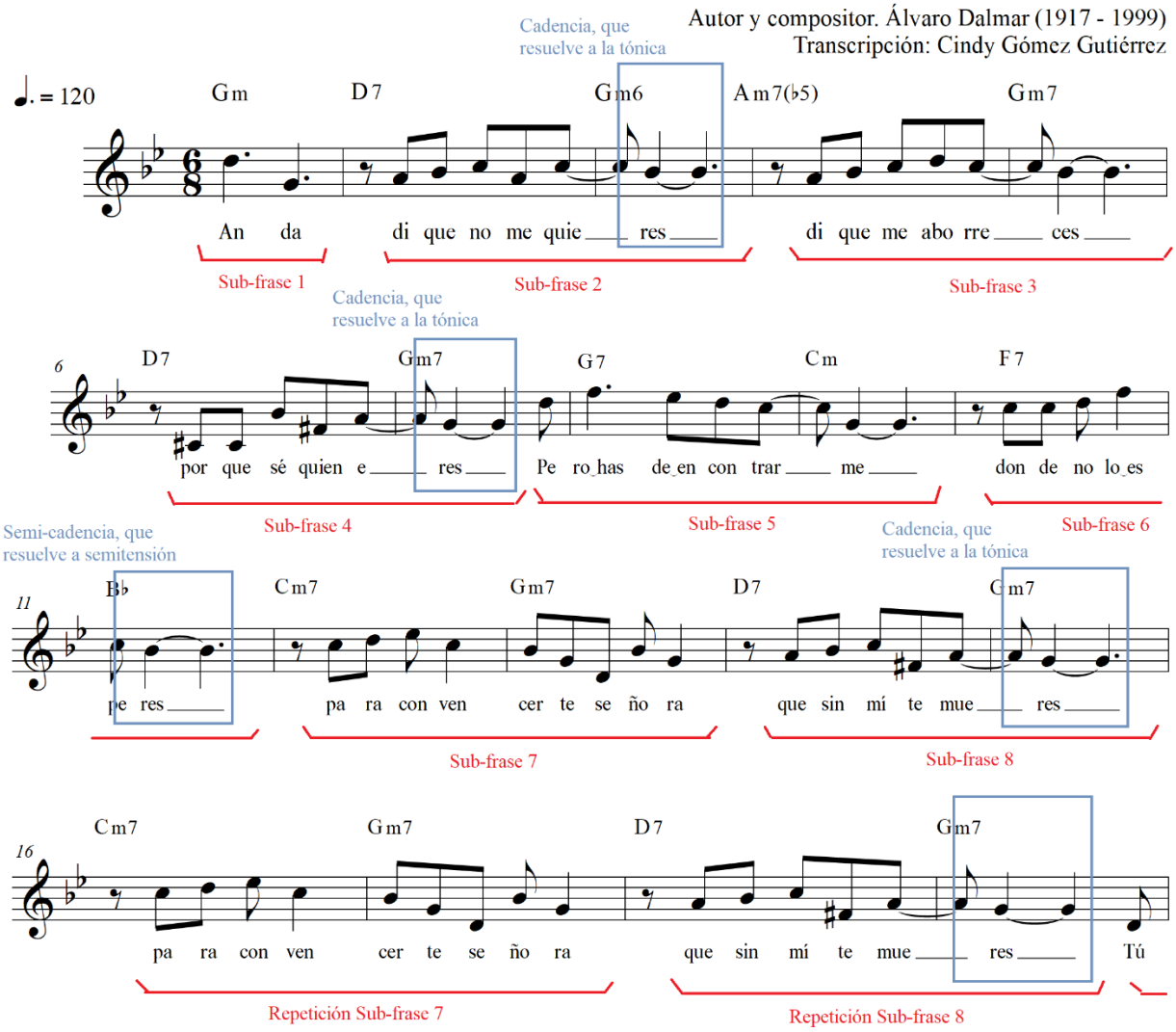
ESTROFA 1

1 Anda
2 Di que no me quieres.
3 Di que me aborreces
4 porque sé quién eres.
5 Pero has de encontrarme
6 donde no lo esperes,
7 para convencerte señora
8 que sin mí te mueres.

ESTROFA 2

1 Tú llevas mis brazos,
2 como escapulario,
3 y un sartal de besos,
4 igual que un rosario,
5 por eso en la aurora,
6 de otro amor lejano,
7 buscarás mis labios señora,
8 sentirás mis manos.

Di que no me quieres



Los cuadros azules muestran las cadencias y semicadencias, que corresponden a la rima del texto literario

Ilustración 11 Indicador 2: Frases (Estrofa 1)



Ilustración 12 Indicador 2: Frases (Estrofa 2)

- ***INDICADOR 3: Secciones***

Atendiendo al principio de variabilidad y contraste, podemos encontrar tres motivos que a través de la variación dan forma a una suerte de coherencia, que se ajusta tanto al texto literario como musical.

Motivo 1:



Ilustración 13 Indicador 3: Periodos - Motivo 1

Motivo 2:



Ilustración 14 Indicador 3: Periodos - Motivo 2

Motivo 3:

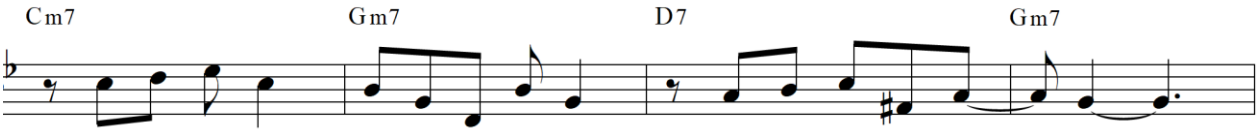


Ilustración 15 Indicador 3: Periodos - Motivo 3

Podemos observar que cada una de las estrofas mantiene una lógica de construcción bien determinada:

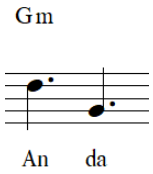
ESTROFA 1	***ESTROFA 2***	***CORRESPONDENCIA DE LA FRASE CON LOS MOTIVOS***
1 Anda:	*1 Tú llevas mis brazos,*	Única frase que con motivos diferente: En estrofa 1:  En estrofa 2: Motivo 2
2 Di que no me quieres.	*2 como escapulario,*	Motivo 1
3 Di que me aborreces	*3 y un sartal de besos,*	Motivo 1
4 porque sé quién eres.	*4 igual que un rosario,*	Motivo 1
5 Pero has de encontrarme	*5 por eso en la aurora,*	Motivo 2
6 donde no lo esperes,	*6 de otro amor lejano,*	Motivo 1
7 para convencerte señora	*7 buscarás mis labios señora,*	Motivo 4
8 que sin mí te mueres.	*8 sentirás mis manos*	

Tabla 7 Cuadro comparativo de correspondencia entre frases por estrofa y motivos (Elaboración propia)

- ***INDICADOR 4: Unidad***

La forma de la canción es básicamente:

Introducción | Estrofa 1 | Estrofa 2 | Interludio[59] | Estrofa 1 | Estrofa 2 | Fin[60]

Los primeras seis frases de cada estrofa provienen de una voz que se dirigen a una mujer, exhortándola a reflexionar sobre la querencia o afecto que tiene hacia quien enuncia. Mantienen rítmica, melódica y armónicamente la misma sonoridad discursiva, persuasiva, inequívoca. En la primer parte de la primera estrofa, con un tono bastante categórico y profético, le reta a "decir que no lo quiere", aunque sabe que deberá reconocer lo contrario. En la primera parte de la segunda estrofa, a pesar de que rítmicamente y melódicamente las frases tienen la misma configuración, el lector podrá percibir que la armonía extiende un ambiente de tensiones (que podemos notar en las

[59] Es una breve parte instrumental de una pieza musical que se toca entre las secciones. En este caso, podría incluso decirse que el interludio es una repetición de la introducción a la mitad de la obra.

[60] El fin de la canción corresponde a los dos primeros versos de la canción *"Anda, di que no me quieres"* con *ritardando*, es decir, una disminución gradual del ritmo.

cadencias que no resuelven la tensión, terminando las frases en acordes dominantes), donde con el mismo tono determinante hace visible la imagen de aquella mujer, metafóricamente atada "cristianamente" a los "besos" y "abrazos" de quien enuncia, y que deberá, nuevamente reconocer el afecto que persiste, y que al parecer se ha negado a aceptar.

Pero no podemos olvidar que la repetición de las dos últimas frases al final de cada verso es concluyente para la claridad enunciativa, puesto que la repetición en términos melódico, rítmico y armónico es completamente idéntica, y que pese a la variación del texto poético, se dirige al mismo desenlace:

"Para convencerte señora, que sin mí te mueres"

"Buscarás mis labios señora, sentirás mis manos"

Para cerrar, alentando el ritmo y sin dejar lugar a dudas:

"Anda, di que no me quieres"

***

Di que no me quieres

Autor y compositor. Álvaro Dalmar (1917 - 1999)
Transcripción: Cindy Gómez Gutiérrez



Ilustración 16 Anexo – Transcripción del Bambuco "Di que no me quieres" de Álvaro Dalmar

CONCLUSIONES

Es evidente que esta reflexión es apenas un punto de partida. Lo bosquejado son apenas las primeras pinceladas de un ejercicio con una potencia que quizá aún no hemos siquiera delimitado. Lo sustancial es que pueden emprenderse diferentes caminos que vayan en dirección a resolver un sinfín de preguntas, tomando en cuenta las fortalezas de la interdisciplinariedad como posibilidad de darle nuevos sentidos a los objetos, a los procesos, a los hechos, a las expresiones, etc.

En esta oportunidad la experiencia que a lo largo de la vida he tenido con la literatura y la música me han permitido arriesgarme a cuestionar la categórica división que se ha hecho de dos lenguajes, de dos sistemas que en esencia comparten más que un simple contacto histórico; un cuestionamiento que además fortalecerá (o llamará la atención, al menos) a unos lectores para que lean y comprendan el mundo desde la complejidad que le caracteriza, evitando simplificar el conocimiento y el aprendizaje a la suma de unos fragmentos, distantes, inconexos.

Y hablo de arriesgarme en razón de que empezando este trabajo llegué a resignarme ante la posibilidad de alcanzar un objetivo que parecía ser altamente pretencioso. Creí haberme enfrentado a la imposibilidad de desarrollar la reflexión, y decidí bajar el nivel de mis expectativas para hacer un trabajo "más sencillo". Pero a pesar de ello, sin haberlo planeado, al final, capítulo tras capítulo fui encontrando que mi idea original poco de irracional o insensato tenía. El camino que fui recorriendo me llevó a materializar aquel acercamiento a la potencia comunicativa de la asociación de dos los dos lenguajes que me he dedicado a estudiar.

Además, gracias a mi experiencia en la docencia de ambas disciplinas, en diferentes ambientes (formal, no formal) me permitió pensar de manera trascendental en la preocupación por la pedagogización de la propuesta, en términos de que este trabajo se convirtiera en un insumo, en un recurso para docentes, tanto de humanidades y lengua castellana como de música.

Le he apostado a través de este trabajo a los colegas docentes, para que se-motiven y motiven en sus estudiantes a tomar una postura fuertemente analítica frente al mundo que les rodea. He apostado a llamar la atención de unos lectores para que cuestionen la configuración de lo que

escuchan, de lo que leen, de lo que ven, y lo doten de significado de un modo mucho más consiente, en otras palabras, como coloquialmente dicen, se trata de una invitación a "no tragar entero".

Y fue por ello que en todo el documento me esforcé en escribir con un tono bien particular, que fuera capaz de hablarle igualmente a profesores, estudiantes, trabajadores, artistas, músicos, adultos, jóvenes; a todos, sin ser necesario ser conocedor de ninguna de las áreas del trabajo. Abriendo así la reflexión a un diverso espectro de lectores, que pudieran encontrar en mi trabajo una nueva posibilidad para la comprensión de los textos, desde su pluralidad.

Logré también en este trabajo sintetizar los componentes literario, lingüístico (semio-discursivo) pedagógico, ético-humanístico, artístico y musical. Es decir, los componentes de formación que tuve a lo largo de los cinco años de la licenciatura, sumando los aprendizajes como músico que conjuntamente fui desarrollando. En este trabajo hay acercamientos a la historia de la literatura, a la semiología y lingüística, aproximaciones sobre lectura, sobre interpretación (en diversas acepciones), sobre análisis, sobre teoría literaria, sobre análisis formal en la música, sobre meta-cognición, sobre estrategias didáctico-pedagógicas.

En fin. Orgullosamente ha sido éste el resultado de un juicioso y satisfactorio ejercicio de investigación, que espero sea uno de los acercamientos a una labor que deberá continuar, no solo con las canciones, sino con el teatro, el cine, y el montón de expresiones que continúan emergiendo en el mundo contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

Abadía Morales, G. (1997). *ABC del folklore colombiano*. Bogotá: Panamericana.

Alcalde, J. (2007). *Música y comunicación: puntos de encuentro básicos*. Madrid: Fragua.

Alonso, S. (2001). *Música, literatura y semiosis*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Alvar, C., & Gómez Moreno, Á. (1987). La poesía lírica medieval. Madrid: Taurus ediciones.

Alvar, C., Mainer, J.-C., & Navarro, R. (1997). En *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza Editorial.

Áñez, J. (1970). *Canciones y recuerdos*. Bogotá: Ediciones Mundial - ABC Bogotá.

Baroja, C. (1992). *La canción y sus misterios*. Madrid: Itsmo.

Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: Comunicación Serie B.

Barthes, R. (1989). *El placer del texto*. México: Siglo XXI Editores.

Barthes, R. (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidos.

Block de Behar, L. (1985). Teoría de la recepción estética. *Maldoror, revista de la ciudad de Montevideo*(19), 9 - 18.

Cárdenas, A., & Beltrán, H. (1987). *Introducción a la semiología*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.

Carmona, F., Hernández, C., & Trigeros, J. (1986). En *Lírica Románica Medieval* (Vol. I: Desde los orígenes hasta finales del siglo XIII, págs. 243-251). Murcia, España.

Castellanos, P. (2012). La emoción ante las palabras: teoría de Borges sobre el lenguaje poético. *Literatura: teoría, historia, crítica, 14*(2).

Corporación Cantoalegre. (2014). *Cancionero Popular: Colombia*. Medellín: Alcaldía de Medellín.

de Candé, R. (1979). *Historia universal de la música* (Vol. I). Paris: Aguilar.

de Riquer, M. (1948). *Resumen de literatura provenzal trovadoresca*. Barcelona: Six Barral SA.

de Vicente Yagüe Jara, M. I. (2013). *La intertextualidad literario-musical: estrategia didáctica para la animación a la lectura y la audición musical.* España: Octaedro.

Della Corte, A., & Panain, G. (1965). *Historia de la música* (Vol. I). Barcelona: Labor.

Deschaussées, M. (1988). *El intérprete y la música.* Madrid: Ediciones Rialp SA.

Dolezel, L. (1988). *Poetics.* University of Nebraska Press.

Faciolince, H. A. (15 de Octubre de 2016). ¿Es la música literatura? *El Espectador*, pág. 1.

Gandara, & Miranda. (1966). *Historia universal de la literatura en cuadros esquemáticos* (Cuarta ed.). Madrid: Ediciones y publicaciones españolas SA.

García, E. J. (2011). *La evolución del texto literario-musical: el análisis de las versiones en la música popular.* Madrid: Universidad de León.

Gaya, S. G. (1961). *Iniciación en la historia literaria universal.* Barcelona: Teide.

Gonzalez, J. M. (2015). Fundamentos de la semiología de la música. En *De Re Poética: Homenaje al profesor D. Manuel Martínez Arnaldos* (págs. 383-401). Murcia: Universidad de Murcia.

González, J. P. (2009). De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular. *Revista del instituto de investigación musicológica "Carlos Vega"*, 207.

Guiraud, P. (1960). *La semiología.* México: Fondo de cultura económica.

Imberty, M. (1986). *Suoni, emozioni, significanti: per una semantica psicologica della musica.* Bologna: Editrice Bologna.

Ingram Jaén, J. (2002). *Orientación musical.* Panamá: Universal Books.

Kayser, W. (1958). Capítulo III: Sistemas de verso. En *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Segunda ed.). Madrid: Gredos.

Laaths, E. (1967). *Historia de la literatura universal.* Barcelona: Labor Calabria.

Larrosa, J. (2003). *La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación.* México: Fondo de cultura económica.

Llorat González, J. (Octubre de 2007). *El concepto de Gesamtkunstwerkek*. Obtenido de Revista de musica culta: Filomusica: www.filomusica.com/filo85/gestamt.htlm

Mantel, G. (2010). *Interpretación: del texto al sonido*. Madrid: Alianza Editorial.

Marghescou, M. (1979). *El concepto de literariedad: Ensayo sobre las posibilidades teóricas de una ciencia de la literatura*. Madrid: Taurus.

Marulanda Morales, O. (1989). *Una mirada histórica al pasillo colombiano* . Bogotá: Lecturas de música colombiana.

Mendoza Fillola, A. (1998). *El proceso de recepción lectora*. Barcelona: Horsori.

Morales, J. R. (1992). *Mimésis dramática: la obra, el personaje y el intérprete*. Chile: Editorial universitaria: colección fuera de serie.

Nagore, M. (Enero de 2004). *Análisis musical: entre el formalismo y la hermenéutica*. Obtenido de Músicas al sur: www.eumus.edu.co/revista/nro1/nagore.html

Nattiez, J. J. (1990). *Music and Discourse: Toward a semiology of music* . New Jersey: Princeton University Press.

Portaccio Fontalvo, J. (1995). *Colombia y su música* (Vol. II). Bogotá: Santafé de Bogotá.

Restrepo Duque, H. (1986). *A mí cánteme un bambuco*. Medellín: Autores Antioqueños Ediciones.

Rice, T. (1987). Hacia la remodelación de la etnomusicología. En *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (págs. 469-488). London: Mc. Millan Press.

Rosenblatt, L. M. (1995). *La literatura como exploración*. México: Fondo de cultura económica.

Santiago , Á. W., Castillo, M. C., & Ruiz , J. (2005). *Lectura, metacognición y evaluación*. Bogotá DC: Alejandría Libros.

Saussure, F. d. (1945). *Curso de lingüística general* (Vigésimo cuarta ed.). Buenos Aires: Losada.

Selden, R. (1995). Historia de la crítica literaria siglo XIX: del formalismo al postestructuralismo. En T. l. Hermenéutica, *Historia de la crítica literaria siglo XIX: del formalismo al postestructuralismo*. Akal - Teoría Literaria.