



UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
PROGRAMA DE DOCTORADO EN LITERATURA LATINOAMERICANA

**Mário de Andrade, Julio Cortázar, Pedro Aznar y
Luis Alberto Spinetta: cuatro propuestas sobre relaciones y
desplazamientos entre literatura y música en el contexto de
la postmodernidad**

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana

GABRIEL ÁLVARO MEZA ALEGRÍA
CONCEPCIÓN-CHILE
2016

Profesor Guía: Juan Cid Hidalgo
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción

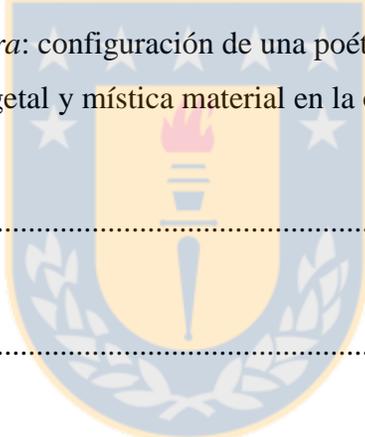
Esta tesis contó con el apoyo de la Comisión Nacional de Ciencia y Tecnología (CONICYT).



Índice

1. Introducción	8
2. Perspectivas teóricas y aproximación crítica a las relaciones y desplazamientos entre literatura y música	16
2.1. Relaciones entre literatura y música en el contexto postmoderno	41
3. Desplazamientos entre teoría musical y discurso literario en la poética de Mário de Andrade	61
3.1. Aspectos generales de la escritura de Mário de Andrade.....	63
3.2. La propuesta poético-musical.....	67
3.3. Aplicación del modelo de análisis músico-poético	75
3.4. Consideraciones musicales sobre la poética de Mário de Andrade	81
3.5. Desplazamientos entre literatura y música en la poesía de Mário de Andrade y vínculos con la postmodernidad	87
4. El espacio musical como ruta al Arcaísmo: consideraciones del tiempo y lo órfico en “El perseguidor” de Julio Cortázar.....	100
4.1. Lecturas críticas sobre “El perseguidor”	102
4.2. Johnny Carter y la figura mítica de Orfeo	105
4.3. Modalidades temporales en el relato	118
4.4. “El perseguidor” como relato musical: problemática y contextos de vinculación	125
4.5. “El perseguidor” en el contexto de la reflexión postmoderna.....	129

5. Pedro Aznar y el eclecticismo poético-musical	134
5.1. Pedro Aznar: aspectos generales de su producción artística	136
5.2. “Caja de música” y la musicalización como lectura crítica	142
5.3. El concepto de “expansión” en la obra artística de Pedro Aznar	156
5.4. Desplazamientos entre alta cultura y cultura de masas en el contexto de la postmodernidad	164
6. <i>Guitarra negra</i> de Luis Alberto Spinetta: poética trascendentalista, metáfora vegetal y mística material.....	168
6.1. Luis Alberto Spinetta: consideraciones generales sobre su práctica musical y literaria	170
6.2. <i>Guitarra negra</i> : configuración de una poética del autor	180
6.3. Metáfora vegetal y mística material en la obra de Spinetta	199
Conclusiones	217
Bibliografía	224



*En memoria de los profesores
Gilberto Triviños y Juan Zapata,
con gratitud y afecto.*

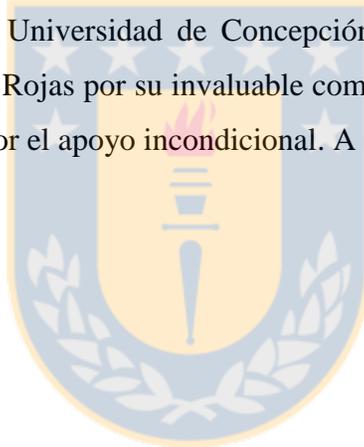


Agradecimientos

Agradezco a Dios por guiar mis pasos hacia esta instancia y estar conmigo en todo momento. También a mi fascinación por la música y a los escritores y músicos estudiados por la posibilidad de concebir esta tesis.

Agradezco afectuosamente a los profesores guías de esta tesis doctoral, al Dr. Juan Zapata Gacitúa (Q.E.P.D) en su formulación e inicio y al Dr. Juan Cid Hidalgo en su culminación y revisión.

A Felipe Cussen, Clicie Nunes y Renata Pontes por el apoyo académico. A María Soledad Donoso y Pablo Vidal por el apoyo teórico en lo musical. A Rosa Soto, Cynthia Rojas, Javier Constanzo y Pilar Gutiérrez por su gestión y apoyo en las distintas unidades de la Universidad de Concepción. A mis amigos Hernán Díaz, Oscar Sanzana y Valeria Rojas por su invaluable compañía. Y a mi madre Ana María y mi hermano Marcelo por el apoyo incondicional. A todos muchas gracias.



“Aquella música era el rumor distante del trueno, que, desvanecida la tempestad, se alejaba murmurando; era el zumbido del aire que gemía en la concavidad del monte; era el monótono ruido de la cascada que caía sobre las rocas, y la gota de agua que se filtraba, y el grito del búho escondido, y el roce de los reptiles inquietos. Todo esto era la música y algo más que no puede explicarse ni apenas concebirse...”

“El Miserere”, Gustavo Adolfo Bécquer.



1. INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral analiza las relaciones y los desplazamientos fundamentales que se observan entre literatura y música en algunas obras de los escritores Mário de Andrade y Julio Cortázar; y de los músicos Luis Alberto Spinetta y Pedro Aznar, con el fin de esclarecer algunas características especiales con que el vínculo entre estas dos disciplinas se manifiesta en el período de postmodernidad en el contexto latinoamericano contemporáneo.

En términos teóricos el estudio tiene dos ejes principales, el primero se centra en planteamientos provenientes de la reflexión postmoderna, dichos planteamientos son: el concepto de “Arcaísmo postmoderno” propuesto por Régis Debray (1996), con el cual se intentará iluminar el origen y la naturaleza de algunas relaciones entre literatura y música en el período de postmodernidad; y la idea de desplazamiento entre alta cultura y cultura de masas desarrollada por Fredric Jameson en su obra *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1995); con la que se abordarán algunos vínculos y mecanismos específicos que determinan la relación entre ambas disciplinas en las obras estudiadas. Mientras que el segundo eje es de orden técnico y guarda relación con planteamientos aplicados a la manera en que se funcionaliza la relación entre literatura y música en las obras descritas. Aquí se encuentra el concepto de “expansión”, en sus tres modalidades (niveles fonológico, gramatical y semántico), aplicado, específicamente, a los vínculos entre música y poesía, el cual ha sido desarrollado teóricamente por Rossana Dalmonte en su estudio “El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía” (1987), y los planteamientos de Jean-Jacques Nattiez acerca de la narratividad musical y la conformación del relato musical en su análisis “Relato

literario y «relato» musical. Del buen uso de las metáforas” (2002), el cual será aplicado a la relación entre música y texto narrativo.

La hipótesis propuesta en esta tesis plantea que en el período de postmodernidad el vínculo entre literatura y música manifiesta un movimiento de contra-arraigo como una de sus características, que lo singulariza respecto del paradigma moderno. Esto quiere decir que en la postmodernidad la relación entre literatura y música muestra una búsqueda del origen en común de ambas disciplinas, retomando su componente sagrado y primordial. Esta característica no excluye y convive con otras manifestaciones no espiritualistas del vínculo entre literatura y música en la postmodernidad, sin embargo, merece ser estudiada debido al valor que adquiere al ser una respuesta al carácter principalmente positivista que en el paradigma moderno distanció a estas disciplinas del elemento sagrado. Cabe destacar que la postmodernidad debe ser entendida como respuesta a la modernidad, no a toda la historia anterior, pues el vínculo entre literatura y música y su relación con lo sagrado ha sido manifiesto en etapas históricas anteriores como la antigüedad, la edad media, el renacimiento o el barroco, sin embargo, el valor de este vínculo en la actualidad es que reestablece la fractura de estos elementos ocurrida en el período de modernidad.

Como complemento a esta hipótesis, se plantea que las relaciones entre literatura y música deben ser abordadas desde una perspectiva interdisciplinaria equilibrada, que implique el manejo de los conocimientos fundamentales de ambas disciplinas por parte de los estudiosos y que enriquezca el desarrollo teórico y crítico de ambas disciplinas por igual, hecho que implica considerar el valor significativo del

sonido musical en el mismo grado que el valor semántico y conceptual del lenguaje escrito, pensar algunas prácticas musicales (como la musicalización o la sonorización) equivalentes a un discurso crítico más en el ámbito académico¹, y efectuar un equilibrado uso de los conceptos musicales en su aplicación en el campo literario, crítico y filosófico, valorando su naturaleza sonora además de su significación conceptual e intelectual. Conjuntamente, proponemos la necesidad de abordar las relaciones entre literatura y música desde la multiplicidad de sus manifestaciones para construir un sentido equilibrado que dé cuenta de la complejidad de las mismas y de sus diversas implicancias estéticas, filosóficas, sociohistóricas y culturales.

El objeto de estudio de esta tesis lo constituyen fundamentalmente obras literarias más una musicalización de textos poéticos. Cabe destacar que en el caso de los músicos mencionados, éstos cuentan con una práctica escritural desarrollada paralelamente a su quehacer musical, no obstante, se trabajará, además, con algunas referencias musicales para efectos de ejemplificación y con algunos textos de prosa no ficcional.

En lo que respecta a Mário de Andrade, se estudiará la relación entre literatura y música expuesta en el texto llamado “Prefácio interessantíssimo” (1922) pues se observa aquí una singular propuesta poético-musical en la cual no sólo se establecen relaciones entre literatura y música en un nivel creativo, sino que además el modernista inserta conceptos musicales en la dimensión teórica de su práctica

¹ Esta idea ha sido planteada y desarrollada por el académico Felipe Cussen en sus reflexiones acerca de las musicalizaciones del Canto VII de Altazor de Vicente Huidobro y será desarrollada en detalle en el capítulo dedicado a la obra de musicalización de Pedro Aznar.

literaria, conformando así un modelo teórico de análisis de la poesía, fenómeno que desde una perspectiva temporal podría configurarse como un antecedente y un punto de partida de la manera postmoderna (y postestructuralista²) de concebir y desarrollar el vínculo entre literatura y música. Todo esto enmarcado en el espacio latinoamericano, puesto que también el autor reflexiona sobre el rol social de la música en Latinoamérica en diversos artículos y notas que se tomarán como referencias secundarias.

Respecto de Julio Cortázar, se trabajará con el cuento “El perseguidor”, contenido en el libro *Las armas secretas* publicado en 1959, en el cual la relación entre literatura y música es evidente al tratarse de una obra inspirada en el músico de jazz Charlie Parker. Aquí el cuestionamiento de las complejidades temporales es el eje central del relato, complejidades que se manifiestan como características tanto en la disciplina musical como en la literaria, cuyo cuestionamiento también tiene considerable importancia en la reflexión postmoderna. El estudio de este relato se enfocará en determinar y establecer conexiones entre la relación literatura-música con la estructura del mito y algunos mitemas específicos desde una perspectiva intersemiótica.

En cuanto a la obra de Luis Alberto Spinetta se estudiará su libro de poesía titulado *Guitarra negra* (1978), vinculando su escritura a la tradición literaria argentina y determinando los aspectos fundamentales de su poética. El estudio de la

² Con esto me refiero a un procedimiento que parece ser característico en el postestructuralismo, el cual explica fenómenos, en este caso literarios o artísticos en general, a partir de conceptos provenientes de otras disciplinas como la biología o la música, a modo de ejemplo véase las ideas de “rizoma” y “ritornelo” en: Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2006. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos.

poesía del músico se centrará en establecer la manera en que en su obra es posible configurar una concepción mística y trascendentalista de las experiencias humanas y artísticas, que cruza tanto su práctica poética como su práctica musical. Cabe mencionar además, que el estudio de la obra de Spinetta pone de manifiesto el cuestionamiento acerca de las formas de legitimación artística, en este caso, la legitimación por parte de la tradición literaria sobre autores que destacan por desarrollar poéticas de artes integradas, tratándose en este caso de la praxis simultánea de literatura y música.

Por último, en cuanto a la obra de Pedro Aznar, el estudio se enfocará en evidenciar el carácter ecléctico de su obra, enfocándose, principalmente, en su faceta de musicalizador de textos poéticos con el fin de analizar la manera en que la relación entre literatura y música se conecta con la idea de los vínculos entre alta cultura y cultura de masas proveniente de la reflexión teórica sobre la postmodernidad. Se tomará como referencia principal su obra musical titulada *Caja de música* (2000), la cual es un compilado de doce poemas de Jorge Luis Borges musicalizados e interpretados por el autor y artistas invitados, grabado en vivo en el Teatro Colón en Buenos Aires en el año 1999. Además de esto, no se desconoce la práctica escritural propia del músico, por lo tanto, también se tomarán como referencia, de manera secundaria, sus libros *Pruebas de fuego* (1992) y *Dos pasajes a la noche* (2009), para complementar y dar un enfoque de conjunto a su particular visión sobre los vínculos y desplazamientos entre música y literatura. En este análisis se plantea, además, que la musicalización que Aznar realiza de los poemas de Borges puede ser considerada como una lectura crítica de los mismos, en tanto el músico propone un enfoque

interpretativo específico de ellos y amplía su significado situándolos en una dimensión sonora musical.

En lo que respecta a los objetivos generales de esta investigación, cabe destacar que se intenta determinar algunas características relevantes que la relación entre literatura y música adopta en el período de postmodernidad en el contexto latinoamericano y analizar las relaciones y desplazamientos entre literatura y música que están presentes de manera específica en las obras escogidas de Mário de Andrade, Julio Cortázar, Luis Alberto Spinetta y Pedro Aznar. Paralelamente, se intenta impulsar la reflexión y el estudio de la producción literaria de Spinetta y Aznar, hasta ahora ignoradas por la crítica, así como también de sus ejercicios musicales que vinculan literatura como es el caso de la musicalización de textos poéticos. Por último, se intenta restablecer la importancia de tener un enfoque musical (además del literario) en el estudio de las relaciones entre literatura y música, considerando el valor significativo del sonido en los estudios teóricos y otorgándole una dimensión crítica al discurso musical que aporte a su legitimación en el ámbito académico.

A su vez, como objetivos específicos de la investigación cabe señalar que se intenta plantear una aproximación teórica sobre la poética musical de Mário de Andrade, considerándola como un antecedente de la manera postmoderna de concebir la relación entre literatura y música. Determinar la manera en que la relación entre literatura y música es textualizada en “El perseguidor” de Julio Cortázar. Analizar y determinar las características fundamentales de la poética de Luis Alberto Spinetta y su situación respecto de la tradición literaria argentina. Y, por último, determinar los

procedimientos que permiten a un texto literario convertirse en una composición musical como es el caso de los poemas de Jorge Luis Borges musicalizados por Pedro Aznar.





**2. PERSPECTIVAS TEÓRICAS Y APROXIMACIÓN
CRÍTICA A LAS RELACIONES Y DESPLAZAMIENTOS
ENTRE LITERATURA Y MÚSICA**

Las reflexiones sobre la postmodernidad que constituyen el eje central del marco teórico, apuntan a caracterizar el período con el fin de comprender el cambio de sensibilidad de la época y explicar analíticamente los fenómenos culturales dentro de los cuales se manifiesta la relación entre literatura y música.

Fredric Jameson en su estudio *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1995), presenta un análisis sobre las características de la postmodernidad aludiendo a varias y significativas manifestaciones que la estructuran, como las ideas del fin de las ideologías, el fin del arte o el fin de las clases sociales y concibe este período como una ruptura radical con la tradición anterior, es decir, la Modernidad. Lo más relevante de su estudio es la manera en que se establecen vínculos entre la postmodernidad, entendida como un período que define un cambio de sensibilidad en la cultura, y los poderes sociopolíticos y económicos hegemónicos que han determinado a la sociedad postindustrial, como el capitalismo.

Dentro de las características que Jameson menciona como propias de la postmodernidad, y que es la perspectiva que se aplicara en esta tesis, se encuentra la idea de la anulación de los límites entre alta cultura y cultura de masas y el desplazamiento y devenir de una en otra, el autor señala:

Sea cual sea la forma en que valoremos en última instancia esta retórica populista, le concederemos al menos el mérito de dirigir nuestra atención a un aspecto fundamental de todos los postmodernismos enumerados anteriormente: a saber, el desvanecimiento en ellos de la antigua frontera (esencialmente

modernista) entre la cultura de elite y la llamada cultura comercial y de masas [...]. (*op. cit.*: 12)

Como se puede observar, para el autor el límite entre alta cultura y cultura de masas es esencialmente una característica modernista, la cual es subvertida en el período de postmodernidad, planteamiento que se tomará como uno de los ejes principales en este estudio.

La segunda reflexión sobre la postmodernidad utilizada en esta tesis la entrega Régis Debray en el texto *El arcaísmo posmoderno. Lo religioso en la aldea global* (1996). Aquí el autor presenta un estudio sobre la forma que adopta lo sagrado y el pensamiento religioso dentro del marco de la postmodernidad instalando así el concepto de “arcaísmo posmoderno” que se aplicará en este estudio. Debray inicia con la siguiente reflexión: “cada dispositivo de desarraigo y apertura libera un mecanismo de contra-arraigo o de cierre” (*op. cit.*: 51), considerando como dispositivo de desarraigo los progresos de la humanidad en el periodo de posmodernidad en cuanto a las dimensiones técnicas, intelectuales, los espacios virtuales, la “globalización” y el imperativo del poder económico. Este desarraigo se produciría en relación con las tradiciones, lo sagrado, lo religioso y cualquier tipo de conducta unificadora de grupos que represente un origen, pues el progreso posmoderno tendería a una visión y forma de vida individualista, escéptica y desvinculada. La hipótesis que el autor presenta es que “existe una relación constante de factores llamados de progreso y los factores llamados de regresión” (*ibid.*: 53) a esta relación se refiere como “principio de constancia” indicando que los factores de

progreso y de regresión son directamente proporcionales en su intensidad, es decir, un desequilibrio suscitado por un progreso técnico provocaría un reequilibrio étnico, el avance intelectual provocaría una respuesta opuesta como fervor religioso, la homogeneización del mundo produciría una reivindicación de las diferencias etc. Además indica que el principio de constancia no se rige por una linealidad histórica, esto quiere decir que al superarse un origen en la sociedad no es imposible retornar a él, pues el principio de constancia implica una “ley del retorno”, Debray señala:

Se ha dicho que el camino de los dioses está cortado. El paso de la humanidad del mito al saber, de lo sagrado a lo profano, de lo cósmico a lo político sería por lo tanto un viaje de ida, sin pasaje de regreso. Pero el principio de constancia tiene por equivalente la “ley del retorno”, en todos los sentidos de la palabra. Ésta hace al tiempo y al espacio eminentemente reversibles, violando el buen sentido [bonsens] y las direcciones únicas [sens interdits]. (*ibid.*: 55)

Para Debray el mecanismo compensatorio de contra-arraigo o factor de regresión surge como un sustrato ineludible y silencioso. El arcaísmo es para el autor un origen que está presente en todo momento de manera invisible y obstinada. El autor plantea la pregunta de por qué nuestro pasado más arcaico invade cada vez más pesadamente nuestra modernidad, por qué se nos acerca si según el calendario nosotros nos alejamos de él, y esto lo explica señalando que con el arcaísmo no se tiene una relación cronológica de anterioridad, sino una relación lógica de prioridad, define el arcaísmo como “no un lugar en el tiempo sino en el escalonamiento de las

determinaciones; no lo superado sino el sustrato; no lo caído en desuso sino lo profundo; no lo perimido sino lo reprimido” (*ibid.*: 58), además el autor describe detalladamente los hechos que lo hacen pensar en este surgimiento de lo arcaico, Debray señala:

¿Cómo es posible que el sur agrario atraviese el ecuador para extenderse como una mancha de aceite en pleno norte electrónico, en un gran estallido de formas “bárbaras” que constituyen un rompecabezas y se imponen irresistiblemente: ritmos de música popular (en los que las percusiones primitivas aplastan los instrumentos de viento y de cuerdas más recientes), parapsicologías orientales del coloquio científico de Córdoba, gnosis de Princeton y de otras partes, sectas místicas de todos lados, comunidades sectarias, amuletos de las estrellas pop y bendición papal a las muchedumbres en trance, suicidios colectivos o no, delirios paralógicos de grupúsculos terroristas, fanatismo de organización y guerras de religión en medio de las fábricas, alucinaciones colectivas y alucinógenos a domicilio, gurúes, grandes maestros, “cirugía a manos desnudas”, torsión de metales a distancia, videncia e irradiación por radio y televisión, etcétera? *Lo folk* inviste lo *urbano* desde adentro. (*ibid.*: 57)

Por último, Debray indica que este retorno del arcaísmo se debe a que en los periodos de crisis y desequilibrio es el territorio que está más abajo el que sube a la superficie, es decir, el territorio profundo de lo sagrado, la nostalgia del origen, pues así como la idea de nación se impone a la clase o al estado y es su sustrato, la pertenencia simbólica es el sustrato de la sociedad, pertenencia simbólica recreada

por el mito, por el rito religioso, por las conductas tribales y por el ámbito de las creencias.

Estos dos enfoques sobre la postmodernidad constituyen la primera parte del marco teórico a utilizar. La segunda parte se relaciona con conceptos de orden técnico que se aplicarán para determinar los tipos de relaciones entre literatura y música presentes en las obras estudiadas y comprender la manera en que éstas se funcionalizan.

La primera de estas propuestas la entrega Rossana Dalmonte en su estudio “El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía” (1987), en el cual expone un análisis que se centra, no en establecer las diferencias o las similitudes entre música y poesía, sino, partiendo de la premisa de que ambas son disciplinas independientes compatibles entre sí, en estudiar el campo de las manifestaciones donde poesía y música se entrecruzan, es decir, su estudio opera sobre los vínculos ya proyectados como una realidad y no en la posibilidad de que estos se realicen, “me gustaría seguir esta dirección sin enfatizar ni las diferencias ni las analogías entre música y poesía como sistemas diferentes u opuestos, sino el campo de experiencia común que expresan en la frontera de sus respectivas autonomías” (en Abbate *et. al.*, 2002, 96).

El principio que rige la investigación es el de “expansión”, el cual está aplicado desde la significación que le diera la lingüística, la autora señala: “André Martinet define «expansión» como cualquier elemento suprasegmental añadido a una oración que no cambie las relaciones y las funciones de los elementos previos” (*id.*). Desde esta perspectiva Dalmonte establece tres modalidades para la “expansión” que

definen las relaciones entre poesía y música, las cuales afectan a los niveles fonológico, gramatical y semántico.

En cuanto a la expansión en el nivel fonológico, la autora indica que uno de los rasgos distintivos de la poesía es el uso poético de los sonidos, y en este sentido explica la manera en que las figuras retóricas vinculadas al sonido operan de manera similar a las formas musicales, Dalmonte explica:

La paronomasia, anáfora, anadiplosis y quiasmo fonológicos (junto con convenciones poéticas como el metro, la aliteración y la rima) son elaboradas por los poetas del mismo modo y con los mismos propósitos que lo hacen los músicos, aunque sus materiales difieren: ambos pretenden la creación de un ritmo que exprese una imagen particular o un movimiento interno del sujeto. (ibid.: 97)

Desde esta perspectiva la poesía adquiere a través del sonido una expresividad particular, no conceptual, que permite su expansión mediante la música, premisa de la que concluye que una buena interpretación sonora del poema (ya sea a través del recitado o de una musicalización) debe enfatizar su ritmo y sonoridad inherentes.

En lo que respecta al proceder de los músicos frente al trabajo de musicalización la estudiosa explica que la expansión se produce mayoritariamente en el nivel fonológico, mediante la captación en el poema de lo que Jakobson llama la “figura dominante del sonido”:

Los músicos de todas las épocas, al poner música a un poema, han sentido –de forma más o menos consciente- «la figura dominante del sonido» (Jakobson 1981) y la han elaborado como uno de sus propios materiales; en la mayoría de los casos no tocan la estructura gramatical del poema, y sólo alteran (pero no cambian por completo) sus rasgos fonológicos. (*ibid.*: 98)

Así los poemas al ser musicalizados subsisten en la composición musical con algunas pérdidas y algunos beneficios en relación con su anterior naturaleza como textos escritos. Por otra parte, la autora observa que en este desplazamiento el poeta sólo tiene control sobre la musicalidad que le otorga al poema en el momento de su gestación creativa, pues puede imaginar su sonido y lo escribe pensando en sus efectos sonoros, sin embargo, no puede prever la manera en que el músico expandirá sus aspectos fonológicos, por lo cual a veces el poeta no se reconoce en la versión musical de su poema.

Por último, Dalmonte señala que la manera en que el músico expande el poema en el nivel fonológico es, principalmente, a través del sonido y el ritmo, ya sea mediante la “figura dominante del sonido” o a través de procedimientos melódicos: “no es sólo la «figura dominante del sonido» en un poema lo que encuentra una expansión añadida en la música: el ritmo y el fraseo pueden ser expandidos también por la melodía” (*ibid.*: 99).

Por su parte la expansión en el nivel gramatical se refiere a un traspaso de la forma estructural del poema a una composición musical. La autora explica la manera en que el análisis estructural del poema revela su sentido, el cual se construye

mediante su organización gramatical: “la experiencia de una secuencia o de un círculo, la sensación de energía en aumento o en disminución no está (sólo) en las palabras, sino mucho más en sus combinaciones, es decir, en las «figuras gramaticales»” (*ibid.*: 103).

Dalmonte indica que similar situación ocurre con la música pues ésta también puede ser analizada a través de mecanismos estructurales extrayendo así su sentido fundamental, y apelando a algunos postulados de la percepción de la Gestalt concluye que “si la música afecta a todas las partes del poema de la misma manera y si la música conserva las funciones de cada uno de los elementos intactas, la música asume la Gestalt del poema como expandido en otra dimensión espacio-temporal” (*id.*).

La estudiosa concluye que en el traspaso del poema al formato musical, éste pierde su composición natural con el fin de mantener intacta su organización estructural, la música al expandir el poema modifica algunas de sus dimensiones, sin embargo, no altera sus líneas estructurales principales: “el músico, para ser fiel al texto [...] tiene que modificar dimensiones; para mantener las proporciones y funciones, tiene que cambiar varios componentes” (*ibid.*: 104).

Por último, en lo que respecta a la expansión en el nivel semántico Dalmonte señala que en la musicalización de un poema la estructura y disposición de los recursos musicales produce “figuras de sentido” (firmeza, seguridad, heroísmo, solemnidad, etc.), las cuales pueden conectarse con el material semántico del poema, produciendo así la expansión de este nivel. La estudiosa se refiere a la manera en que la música a través de su estructura armónica, melódica y rítmica produce ideas y

conceptos en el oyente, que a su vez se relacionan con las ideas y conceptos contenidos en el poema o sólo con algunos de éstos. El músico escoge un centro semántico del poema de la gama polisemántica del texto y lo expande convirtiéndolo en el eje central de su composición.

La segunda propuesta con que se abordarán técnicamente las relaciones entre literatura y música es la de Jean-Jacques Nattiez en su análisis “Relato literario y «relato» musical. Del buen uso de las metáforas” (2002), en el cual estudia las posibles nociones de narratividad musical y relato musical. En este análisis el autor comienza planteando las relaciones posibles entre la estructura de algunas novelas con algunas figuras del contrapunto musical, específicamente, la novela *Prochain Épisode* de Hubert Aquin, la cual según explica fue escrita sobre el modelo de una fuga de Bach. Nattiez describe la fascinación de novelistas y poetas por la fuga como modelo creativo e indica que ésta surge debido al “rigor del modelo creador que una fuga puede ofrecer como ejemplo para el escritor” (en Abbate *et. al.*, 2002: 126). La idea de *polifonía* en la novela surge aquí al considerar que las formas del contrapunto musical permiten al novelista salir de la construcción lineal del relato tradicional, conformando así una “polifonía novelesca” que surge de la noción de polifonía musical.

El autor indica la posibilidad de concebir la música como portadora de un relato y para esto se refiere a las reflexiones de Lévi-Strauss para quien la música a partir de la modernidad asume el lugar del mito en cuanto a estructura y función, planteamiento del cual Nattiez vislumbra una primera aproximación a su hipótesis de narratividad musical: literatura y música conectarían mediante la noción de relato, la

fuga musical con su narratividad sería el relato que vendría a tomar el lugar del mito convergiendo posteriormente ambas en la novela.

El autor indica que el discurso musical se inscribe en el tiempo de la misma manera que el relato literario, pues ambos implican un desarrollo temporal de sus motivos, y que a su vez la música también contiene una dimensión semántica, ahora bien, es el oyente-lector el que completa el sentido narrativo del discurso musical que lo permite considerar como relato, pues a diferencia de la literatura donde la sintaxis nos permite entender el proceso narrativo en base a un sujeto y un predicado que nos guía, según el autor, no se encuentra entre las posibilidades semiológicas de la música el relacionar sujeto y predicado, Nattiez señala: “Es el oyente quien construye un hilo narrativo, si quiere, a partir de lo que se le da a escuchar” (*ibid.*: 139).

Desde esta perspectiva la música más que narrar narrativiza, es decir, vuelve su contenido susceptible de ser entendido u organizado como una narración:

Si, escuchando la música, me siento tentado por el impulso narrativo es porque, al nivel del discurso estrictamente musical, reconozco llamadas, esperas y resoluciones, pero no sé de qué. Entonces siento deseos de completar con palabras lo que la música no me dice porque no está en su naturaleza semiológica el decírmelo. (*ibid.*: 140)

Del estudio de Nattiez se puede concluir que los vínculos entre narración y música tienden a ser más simbólicos que estructurales, pues en estricto rigor, la “narratividad” de la música nos sugiere un relato vacío latente que el oyente llena de

sentido literario, mientras que la inclusión de formas musicales en las narraciones, como es el caso del modelo de la fuga en la estructura de la novela, se impone de manera metafórica a través de similitudes y analogías. De cualquier manera el valor de este estudio para nuestra tesis es la capacidad de la música para provocar y potenciar conductas narrativas, apoyando así la idea de expansión que surge en las relaciones entre literatura y música expuesta anteriormente.

Luego de habernos introducido en los lineamientos teóricos principales que esta tesis aborda, es necesario hacer una aproximación crítica a la problemática a tratar, esto es, a los vínculos entre literatura y música en el periodo de postmodernidad en Latinoamérica. Al analizar los vínculos entre estas dos disciplinas se puede observar que éstos son *múltiples*, en tanto existen variadas manifestaciones posibles, y *dinámicos*, ya que están sujetos a los cambios en la estructura social y cultural de las sociedades. En cuanto a su naturaleza múltiple podemos mencionar las distintas perspectivas metodológicas con que se ha abordado la relación entre ambas disciplinas. Tomando en consideración los principales enfoques críticos sobre el tema, desde las aproximaciones generales que realiza Lévi-Strauss entre música y lingüística y música y mito hasta los enfoques más actuales y específicos como los de Clüver, Winn, Christiansen o Alonso³, podemos encontrar el estudio de referencias, es decir, todo lo que implica la mención y descripción de una obra, músico o estilo musical en un texto literario (como por ejemplo en “El perseguidor” de Cortázar y su directa alusión al músico Charly Parker) o de modo inverso una obra literaria que se hace material de una composición musical ya sea como material de desarrollo o como

³ Estas referencias. se encuentran detalladas en páginas posteriores y al final del presente capítulo.

fuente de inspiración (como por ejemplo la opera *Werther* de Jules Massenet inspirada en el personaje de Goethe). También se encuentran las adaptaciones, es decir, el traspaso intersemiótico del código literario al musical o viceversa (como por ejemplo la musicalización que Pedro Aznar entrega de la serie de poemas de Borges que componen su disco *Caja de música*), los desplazamientos teóricos (como por ejemplo el uso de conceptos musicales aplicados al estudio y análisis literarios como ocurre en el caso de Mário de Andrade). También las fusiones, donde los códigos de ambas disciplinas se entremezclan en una misma producción artística como sucede por ejemplo en géneros como la opera o el ballet clásico, y en sus formas más actuales la poesía sonora, en la cual las articulaciones vocales y las posibilidades expresivas del sonido son exploradas con mayor énfasis. También encontramos otras manifestaciones de los vínculos entre literatura y música como el poema sinfónico, donde la música adquiere un carácter más descriptivo y se vincula con temas poético-literarios, y el estudio de letras de canciones como poemas, donde se busca resaltar el carácter poético de los textos con independencia de la música que les sirve de soporte en las canciones.

En cuanto a la naturaleza dinámica del vínculo entre ambas disciplinas se puede indicar que la relación entre literatura y música ha evolucionado desde un origen común determinado por un elemento sagrado en sus formas más primitivas, para, posteriormente, separarse y tecnicizarse acarreado con esto el desarrollo de la teoría literaria y la teoría musical por separado, avances que históricamente pueden cifrarse en el período comprendido como Modernidad.

De este planteamiento surge la interrogante acerca de cuáles serían las características que adopta la relación entre literatura y música después de la etapa de los grandes avances técnicos y teóricos que permiten su conformación como disciplinas autónomas, es decir en el período comprendido como Postmodernidad. Para esclarecer esta situación es necesario observar las principales características de la evolución histórica de los vínculos entre literatura y música.

Para abordar el origen de esta relación, todo parece indicar que debemos remontarnos al mito, pues desde una perspectiva antropológica, podemos decir que en el tiempo primordial relatado por el mito, esto es, en un estado primitivo de la humanidad, el ser humano encuentra la matriz sagrada de la cual surgen palabra y música unidas en el canto ritual, situación que Silvia Alonso (2002) explica bien: “no nos es difícil, por otro lado, encontrar a lo largo de la reflexión estética alusiones a un momento mítico y primigenio donde música y literatura tendrían una sola esencia y serían inseparables” (en Abbate *et. al.*, 2002: 7). De lo dicho es posible constatar que la relación entre ambas disciplinas es una de las manifestaciones de lo sagrado, es decir, dicha relación se enmarca en su origen en la dimensión mítico-religiosa de las sociedades primitivas.

Mitos diversos sitúan la palabra, la vibración, el canto o la música como ente generador de la creación, cosmogonías diversas desde el génesis bíblico hasta la creación del fantástico mundo de Tolkien⁴ dan cuenta del poder trascendente contenido en la palabra y la música. Mircea Eliade (2000) en su estudio sobre los

⁴ Me refiero al pasaje en que los Ainur, creaciones del dios supremo Ilúvatar, crean la tierra media a través de su canto. Ver “AINULINDALĒ. La Música de los Ainur”, en Tolkien, J.R.R. 1986. *El Silmarillion*. Barcelona, Minotauro. p. 6-11.

aspectos del mito pone en evidencia la importancia de la cosmogonía: “al ser la creación del mundo la creación por excelencia, la cosmogonía pasa a ser el modelo ejemplar para toda especie de creación” (Eliade, 2000: 29).

Fuera de la experiencia simbólica y mágica del mito, es posible encontrar relaciones entre palabra y música arraigadas en las prácticas rituales, como sucede en el caso del chamanismo, donde los sonidos de tambor acompañan procesos de cura o invocación a las deidades figurando así la música como puente entre el plano físico y el mundo de los espíritus, al respecto Michael Harner (1989) indica: “el sonido simple y monótono de los golpes de tambor constituye el vehículo más común del viaje chamánico” (Harner, 1989: 32).

Ahora bien, siguiendo la perspectiva de la matriz que el pensamiento occidental ostenta en la cultura greco-latina, es posible indicar que en dicha tradición la relación entre literatura y música es cifrada sin duda en el mito de Orfeo, figura arquetípica del vínculo que poesía y música tienen con lo humano y lo divino. Creo pertinente indicar que desde la perspectiva del psicoanálisis jungiano el concepto de arquetipo figura como el contenido propio del inconsciente colectivo, contenido que para Jung es irracional y carente de una forma específica, no se puede acceder a él sino mediante su representación en las llamadas “imágenes arquetípicas” las cuales son variables dependiendo de cada conciencia, “el arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge” (Jung, 1991: 11). Jung en el desarrollo de su teoría describe varios tipos de arquetipos que serían los más recurrentes y que representarían las formas más convencionales de la mitología y el mundo onírico,

pero señala que no hay un número fijo de ellos y que se van mezclando entre sí. Desde esta perspectiva es posible indicar que la figura de Orfeo puede ser considerada como una figura arquetípica en sí misma, que daría cuenta del arquetipo humano-divino, hombre-dios, cielo-tierra, cuerpo-alma, materia-espíritu, arquetipo que también ostentaría otras figuras arquetípicas no antropomorfizadas como la lira, la cítara y el canto.

Orfeo va a ser el portador simbólico en occidente de la relación entre poesía y música gestada en el estado primitivo de la humanidad. Orfeo es quien a través de la lira y el canto logra expresar cualidades divinas, remitiendo así el mito al origen sagrado que sustenta la relación entre literatura y música. El *Diccionario de Símbolos* de Jean Chevalier (1995) indica que el canto “es la palabra que liga la potencia creadora a su creación, en tanto que ésta reconoce su dependencia de criatura y la expresa en el gozo, la adoración o la imploración. Es el soplo de la criatura respondiendo al soplo creador” (*op.cit.*: 246). Por otra parte el diccionario indica lo siguiente respecto de la música: “en todas las civilizaciones, los actos más intensos de la vida social o personal van acompasados por manifestaciones en las que la música desempeña un papel mediador, para ampliar las comunicaciones hasta los límites de lo divino” (*ibid.*: 739-740). Esto puede observarse claramente en el mito órfico donde la música tiene un poder liberador y transformador que raya en lo divino. En cuanto a la figura de Orfeo el diccionario señala que éste “se destaca en todos lados como el músico por excelencia que con la lira o la cítara aplaca los elementos desencadenados de la tempestad, encanta a animales, plantas, hombres y dioses” (*ibid.*: 782). En cuanto a los instrumentos el diccionario coincide en una cualidad fundamental entre

el arpa, la cítara y la lira, esto es, la capacidad de relacionar lo humano con lo divino, según indica “el arpa ata el cielo y la tierra [...] simboliza las tensiones entre los instintos materiales representados por su cuadro de madera y las cuerdas de linco, y las aspiraciones espirituales, figuradas por las vibraciones de esas cuerdas” (*ibid.*: 141). En relación con la cítara indica que “sus cuerdas corresponden a los niveles del mundo; su caja cerrada por un lado y abierta por otro representa como el caparazón de la tortuga una relación entre la tierra y el cielo” (*ibid.*: 309), por último, en relación con la lira señala que “es el símbolo y el instrumento de la armonía cósmica [...] simboliza la inspiración poética y musical, [...] altar simbólico que une el cielo y la tierra” (*ibid.*: 651).

Cabe destacar que la figura de Orfeo, y con esto, la relación entre poesía y música, trasciende a la misma tradición clásica griega, pasando a los alejandrinos, luego a los romanos y posteriormente al cristianismo donde se le han establecido semejanzas con las figuras de Jesús, Adán y el rey David, debido a la figura de pastor y su armoniosa convivencia con la naturaleza mezclando lo humano y lo divino; y excede, además, los límites de la antigüedad, pues posteriormente en la edad media y en la modernidad su poder simbólico y sugestivo ha sido material para variados artistas que han visto en este mito una fuente de inspiración tanto para la música como para la literatura.

La relación entre literatura y música prosigue en la edad media bajo dos formas claramente diferenciadas, por una parte en el ambiente popular, con el oficio de los juglares, quienes divertían contando historias haciendo uso de instrumentos musicales, y de una manera más ilustrada en formas como el mester de clerecía, sin

embargo, es en el ambiente eclesiástico donde se desarrolla de manera más plena a través del canto litúrgico, pues la música expresada en el canto se une a la poesía expresada en los textos bíblicos, principalmente los salmos del rey David, donde uno de los más conocidos es el *Miserere*, el cual posteriormente, dio paso a las composiciones musicales del mismo nombre de Gregorio Allegri (1638) y Gaetano Donizetti (1820), y en la literatura a la conocida leyenda homónima de Gustavo Adolfo Bécquer (1862). En un estudio previo sobre esta leyenda especificué que:

Se conoce como *Miserere* al salmo 51 que aparece en el Antiguo Testamento de la Biblia cristiana, así como también a las composiciones musicales que recogen su texto. Lleva este título por ser la palabra con que comienza el texto en latín, la cual significa *compadecerse*. Es un salmo penitencial, un canto que aborda la temática del pecado y el perdón divino, y dentro de la religión católica es parte de la liturgia de Laudes, un oficio matutino de alabanza compuesto por salmos y cánticos. (Meza, 2007: 22)⁵

Posteriormente, a finales del siglo XV y durante el siglo XVI, al alero del humanismo renacentista, la música se comienza a ejercer con mayor autonomía del ámbito religioso, y por ende, se realiza en función de satisfacer a una audiencia que ve en ella un medio de expresión de lo cotidiano y popular, según indica la

⁵ Cabe destacar además que el “*Miserere*” en algunos casos también figura como salmo 50, debido a que en las traducciones que se hicieron de la Biblia hebrea al griego y al latín, un salmo único en hebreo (salmo 9) se halla dividido en dos partes, modificando con esto la numeración de los restantes. Esto quiere decir que el salmo 51 de la Biblia cristiana occidental es el mismo que el salmo 50 de la Biblia hebrea. Hay que destacar, además, que en las liturgias católicas el “*Miserere*” mantiene su numeración original, esto es 50. Para mayor información véase: Robert, A. y A. Feuillet. 1970. “Los «Ketúbîm» o hagiógrafos”, en *Introducción a la Biblia*. Tomo I. [?] Editorial Herder. pp. 538-566.

musicóloga Tania Vicente León en este periodo “la música era el medio por el cual se divulgaban los principales acontecimientos, los poemas épicos que relataban las hazañas nacionales, o bien, las noticias que venían de las cortes y de los campos de batalla” (2013: 39). Debido a esta inclinación por reflejar la vida del periodo, la música entra en un proceso que la autora califica como simplificación, ya que busca ser un vehículo para la emotividad y la expresividad más que un medio de deleite en el ámbito de la erudición, la estudiosa indica: “mediante un proceso de racionalización y de simplificación, la música del periodo renacentista se ajusta a una nueva concepción que encontrará en el arte de los sonidos un instrumento emotivo, capaz de conmover y procurar placer y diversión a los oyentes” (*ibid.*: 43)⁶.

En cuanto a la relación entre música y texto, en el periodo se observa el surgimiento de piezas musicales cantadas con acompañamientos que destacan por su simpleza, ejecutados en su mayoría por vihuelas. Al respecto, Tania Vicente explica: “La parte del canto se distingue por su sencillez; por favorecer la comprensión de las palabras; acentuar su expresión, al brindarle una dimensión diferente, nueva y armoniosa; mientras que el acompañamiento es sencillo y de carácter improvisado, el necesario para brindar gracia y fuerza a las palabras” (*ibid.*:44). También en este periodo encontramos composiciones como el Madrigal, poema cantado de temática amorosa. Cabe destacar que en este periodo surgen grupos de corriente humanista que reflexionan en torno a estos temas, como el círculo llamado *Camerata de los*

⁶ Cabe destacar aquí que los vínculos entre alta cultura y cultura de masas no son exclusivos de la postmodernidad, pues como se observa ya se han establecido en etapas históricas previas. Sin embargo, el valor que adquieren en la actualidad, desde la perspectiva de Fredric Jameson cuyos planteamientos se han tomado como marco referencial en este estudio, es que en la postmodernidad resurgen luego de un estado de separación surgido en el paradigma moderno.

Bardi o *Camerata* Florentina, grupo de intelectuales y artistas que buscaban el rescate de las ideas clásicas del periodo griego en el arte de su tiempo.

Ya en el periodo del barroco la relación entre literatura y música encuentra uno de sus exponentes más tradicionales en la consolidación de la ópera, género de la música cantada que vincula literatura y música a través de una escenificación de índole teatral. La ópera tiene sus orígenes en la inspiración de la *Camerata* Florentina y su inclinación por el rescate de las formas griegas en el arte, en este sentido el primer referente de la ópera vendría a ser la tragedia griega.

Claude Lévi-Strauss (1998), en su libro *Mirar, escuchar, leer*, nos muestra la manera en que en el siglo XVIII se concibe la relación entre música y lenguaje, principalmente, a través de los planteamientos de Guy de Chabanon quien reflexiona acerca de la musicalidad del idioma y las influencias recíprocas entre ambas disciplinas: “Chabanon se opone a Rousseau, que negaba toda musicalidad a la lengua francesa [...] Chabanon no sólo considera el francés como una lengua musical [...] considera sobre todo que, frente a la lengua, la música es soberana” (*op. cit.*: 70-71).

Lévi-Strauss observa la manera en que las definiciones de los conceptos musicales de melodía y armonía obtienen correspondencia en el desarrollo posterior de la lingüística: “cuando Chabanon, al hacer su resumen, escribe: «Sucesión, eso es la melodía; simultaneidad, eso es la armonía», se anticipa y formula exactamente en los mismos términos la relación fundamental para el análisis del lenguaje, que establecerá Saussure entre «eje de las sucesiones» y «eje de las simultaneidades»” (*ibid.*: 73). Desde esta observación el autor concluye que el estudio del sonido fue una

fuente de inspiración para el posterior desarrollo lingüístico: “ideas lingüísticas modernas van tomando forma así, a partir de reflexiones sobre la música y no sobre la lengua. En este sentido puede decirse que en la historia de las ideas, una «sonología» se anticipa y prefigura a la fonología” (*ibid.*: 69).

Por otra parte, Lévi-Strauss en *Mito y significado* (1990) retoma la idea de la música vinculada a la esfera de lo mítico, pues el autor establece una relación entre mito y música que opera desde dos ángulos posibles, una de similitud y otra de contigüidad. En cuanto a la similitud el estudioso observa que “tal como sucede en una partitura musical, es imposible comprender un mito como una secuencia continua” (*op. cit.*: 68). El autor observa que el significado del mito no está ligado a una secuencia de acontecimiento sino más bien este significado se puede aprehender teniendo una mirada sobre él como una totalidad al igual como si fuera una partitura musical donde cada secuencia lineal sólo alcanza sentido al estar en correlación con lo anterior y posterior.

El destacado antropólogo francés señala además que a partir del renacimiento el mito perdió su primacía como discurso que destacaba la función intelectual a la vez que emotiva y que este vacío fue llenado por la música docta occidental, el autor señala: “Es exactamente como si al inventar las formas específicamente musicales la música sólo redescubriese estructuras que ya existían a nivel mitológico” (*ibid.*: 72).

Más adelante establece una relación fundamental entre lenguaje, mito y música, que se fundamenta en la comparación de la estructura de cada uno y de sus elementos constitutivos y en la cual toma al lenguaje como paradigma. Lévi-Strauss suscribe el postulado lingüístico que indica que el fonema sería la unidad básica del

lenguaje, que en sí mismos no tienen significado alguno pero que se combinan para diferenciar los significados y relaciona esto con las notas musicales, pues ellas en sí mismas también carecen de significado y sólo lo adquieren al combinarse, pero en esto observa una particularidad, en la música no existe la palabra, es decir una categoría intermedia entre el fonema y la frase, para el autor en la música se pasa desde la nota (símil del fonema que llama *sonema* o *tonema*) directamente a la frase, idea que también está inscrita en *Mirar, escuchar, leer*, cuando indica: “La música no tiene palabras. Entre las notas, a las que podríamos llamar sonemas (puesto que, al igual que los fonemas, las notas carecen de sentido en sí mismas; el sentido es el resultado de su combinación), y la frase (de cualquier manera que se la defina) no hay nada. La música excluye el diccionario” (*op.cit.*: 65), y posteriormente: “Si, por tanto, los acordes y los sonidos se acercan hasta el punto de -a veces y quizá siempre- confundirse, no existe entre ellos y la frase musical nada que se parezca a ese nivel de organización intermedia que, en el lenguaje articulado, está constituido por las palabras” (*id.*).

Al relacionar este planteamiento con el mito se observa algo parecido a lo que sucede con la música, es decir, hay una dimensión vacía, pues para Lévi-Strauss el mito no tiene fonemas. El autor observa que así como en la música no hay palabras en el mito no hay fonemas, y que esta similitud es la relación fundamental, pues tanto la música como el mito ponen énfasis en una dimensión específica del lenguaje, la música el aspecto sonoro y la mitología el aspecto del sentido, de esta reflexión el estudioso concluye que la música y la mitología son “dos hermanas generadas por el lenguaje que siguen caminos diferentes escogiendo cada una su dirección” (*ibid.*: 76).

Ya avanzada la modernidad la generación romántica continua la relación entre literatura y música vinculada a lo sagrado, Carmen Alonso explica que “este es el punto de partida de gran parte de la reflexión músico-literaria del romanticismo, y también un postulado que llega a ser un manifiesto o declaración de intenciones en gran cantidad de poetas románticos” (*op. cit.*: 7). Ahora bien, cabe destacar que algunas reflexiones críticas sobre la literatura en el período moderno han definido la naturaleza de la poesía en base a planteamientos de orden musical como es el caso de la *disonancia*. Este planteamiento se refiere a que dentro del marco de lo que se puede llamar la lírica moderna, es posible observar una musicalidad, y por sobre todo una conciencia musical y poética *disonante*.

Según el diccionario de la lengua española de la Real Academia, consonancia es la “cualidad de aquellos sonidos que, oídos simultáneamente, producen efecto agradable” (RAE, 1992: 387), mientras que la disonancia está definida como un “sonido desagradable” y “no consonante” (*ibid.*: 538). En términos estrictamente musicales es posible decir que la disonancia es una sensación de inestabilidad o aspereza sonora que se percibe al escuchar dos o más sonidos simultáneos, Michel Brenet (1962) en su *Diccionario de la música, histórico y técnico*, lo define como un “intervalo que no satisface a la idea esencial de reposo y para lograrla debe ir seguido de su resolución en una *consonancia*” (Brenet, 1962: 173). Ahora bien, hay un valor simbólico en estos dos conceptos que se puede asociar a la lírica moderna, mientras que la consonancia evoca el orden, el equilibrio, la inmutabilidad, la naturaleza; la disonancia evoca lo contrario, es decir, el desorden, el desequilibrio, la rebelión frente al orden establecido. En el ámbito de la literatura el reflejo de esta situación podría

verse encarnado en lo que se puede señalar como la “ruptura de la tradición”, donde esta última guardaría relación con el concepto de consonancia en lo que respecta a orden e inmutabilidad, y la ruptura de ésta conformaría el procedimiento disonante.

Hugo Friedrich en su libro *La estructura de la lírica moderna* (1974), explica esta situación utilizando como ejemplo la poesía simbolista francesa, en la cual la inserción de lo feo como forma de arte y la ruptura con la tradición clásica, son las maneras más evidentes de revelarse frente a la tradición que le precede. El estudioso refiriéndose a la obra de Rimbaud señala: “Cuando su poesía hace cantar cosas y seres, suenan gritos y bramidos, que se intercalan en la canción y el canto: música disonante” (*op. cit.*: 85). Luego hace alusión a una disonancia ontológica que parte como una de las rupturas características de los simbolistas y que se extenderá a toda la lírica posterior. También describe un pensamiento de Mallarmé que muestra el enraizamiento de la disonancia en el espíritu del hombre moderno “Mallarmé se siente obligado a pensar y a poetizar también la disonancia del espíritu moderno como si fuera una propiedad del ser absoluto” (*ibid.*: 172).

Si bien estas reflexiones hasta ahora continúan la línea principal de las relaciones entre literatura y música en relación con lo sagrado, es en el período de modernidad en el cual encontramos un hecho clave para entender las actuales relaciones y desplazamientos entre literatura y música; por una parte, el surgimiento del positivismo en el siglo XIX produce una fractura de la concepción primordial de lo sagrado como sustrato de las relaciones entre literatura y música, pues el mito y las reflexiones metafísicas quedan relegadas por las formas de conocimientos racionalistas fundadas en la legitimación de lo observable y comprobable, y por otra

parte, literatura y música se tecnifican y complejizan por separado generando con esto la cristalización de la teoría musical y la teoría literaria que conocemos hoy en día, que operan cada una de manera independiente de la otra, de esto dan cuenta los tratados musicales que en su generación no consideran ya ningún tipo de vínculo con la poesía o la narración, centrándose exclusivamente en la relación entre los componentes sonoros y su respectiva aplicación y estudio, como es el caso del desarrollo de la armonía y el contrapunto como sub ramas de estudio musical, ejemplo de esto es el *Tratado de armonía* de Arnold Schoenberg aparecido por primera vez en Viena en 1911; y a su vez, el desarrollo de la narratología y los estudios sobre la función poética que surgen al alero del estructuralismo y el formalismo en lo que respecta a teoría literaria, que poco consideran la música en el desarrollo de sus teorías, centrándose en mayor grado en postulados lingüísticos que aluden a la escritura, la estructura interna de las obras, y sólo remiten al aspecto fonológico en función de su adaptabilidad al lenguaje.

2.1. Relaciones entre literatura y música en el contexto postmoderno

Para situar las relaciones y desplazamientos entre literatura y música en el contexto postmoderno, es preciso definir qué se entiende por postmodernidad y cuáles son las características fundamentales que la definen. Jean-François Lyotard, uno de los estudiosos más destacados en torno a este tema, en *La condición postmoderna* (2004) cuya primera edición data de 1984, indica que el concepto de postmodernidad “designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX” (*op.cit.*: 9). Para este autor una de las características más definitorias de lo postmoderno es la crisis respecto de los grandes tipos de discursos sobre la sociedad provenientes de la modernidad, los cuales se resumen en dos, por una parte, la idea de la sociedad vista como un todo funcional, es decir, como un sistema, y, por otra parte, la sociedad constituida por una dualidad, donde se encontraría la corriente marxista y todo lo que implica la lucha de clases y la dialéctica. Lyotard señala que “se tiene por postmoderna la incredulidad con respecto a los metarrelatos” (*ibid.*: 10), y, posteriormente, articula su hipótesis de la condición postmoderna bajo una idea más detallada: “nuestra hipótesis es que el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada postmoderna. Este paso ha comenzado, cuando menos, desde fines de los años 50, que para Europa señalan el fin de su reconstrucción” (*ibid.*: 13).

En *La postmodernidad (explicada a los niños)* (2003), publicado originalmente en 1986, el autor define el proyecto moderno en base a las ideas de

progreso y universalidad, a la vez que profundiza en la crisis de los metarrelatos como condición que define a la postmodernidad en conjunto con el desarrollo de la tecnociencia capitalista, instalando a la par una conceptualización de lo postmoderno en base a una actitud específica de enfrentarse al paradigma anterior:

Lo postmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable. (*op. cit.*: 25)

Otra perspectiva crítica sobre la postmodernidad la entrega Alfonso de Toro, quien resalta la capacidad recodificadora del concepto de postmodernidad, pues la apertura de un nuevo paradigma postmoderno implica la reelaboración de lo moderno en un modelo donde lo antiguo y lo nuevo convivan en una sola unidad. El autor señala:

Entendemos la postmodernidad no sólo como una consecuencia de la modernidad, como una ‘habitualización’, una continuación y culminación de ésta, sino como una actividad de ‘recodificación iluminada, integrativa y pluralista’, que retoma y reconsidera un amplio paradigma, en especial de la cultura occidental, pero no solamente de ésta, con la finalidad de repensar la tradición cultural y de esta forma finalmente abrir un nuevo paradigma, donde se termina con los metadiscursos totalizantes y excluyentes y se boga por la

‘paralogía’, por el disenso y la cultura del debate. (De Toro, 1991: 443)

Alfonso de Toro también se refiere a la manera específica en que el concepto de postmodernidad aparece en algunas disciplinas como la historia, la filosofía, la sociología, el teatro y el arte plástico. En cuanto a literatura explica:

La literatura postmoderna tiene la tarea de llenar vacíos entre los límites de la cultura establecida y canonizada y la subcultura, entre seriedad y risa, entre las *belles lettres* y el *Pop Art*, entre *élite* y cultura de masa, entre crítica y arte, entre artista y crítica, entre arte y público, entre profesionalismo y diletantismo y *amateur*, entre lo real y lo maravilloso/mito. (*ibid.*: 451)

Para Alfonso de Toro, la postmodernidad literaria se caracteriza por algunos conceptos y procedimientos específicos como la interculturalidad, la heterogeneidad, la historización, la subjetividad, la diversidad, la fragmentación, la ironía, el minimalismo, el collage, el metadiscurso lúdico, la deconstrucción y la intertextualidad. Sin embargo, en cuanto a la música el autor no profundiza en lo que sería la música postmoderna, sólo especifica que en esta disciplina no se observa una investigación científica de la postmodernidad como en otras áreas del conocimiento.

Además de definir qué es la postmodernidad y cuáles son sus características singulares, es preciso determinar la evolución del concepto en el ámbito teórico para entender en totalidad el fenómeno al que se refiere. Para esto el estudioso Juan Zapata (2003) nos entrega un recorrido histórico donde existen tres estados claramente

diferenciables: el primero, sería la etapa entre fines de los años sesenta e inicio de la década de los setenta, donde encontramos la “intuición de una transformación de la época, pero sin que se la denomine como ‘postmoderna’” (Zapata, 2003: 3). La segunda etapa la encontramos hacia fines de los setenta y durante la década de los ochenta, donde ocurre la aparición de “una gran cantidad de libros que intenta dar cuenta de la transformación y en los que se habla ya de una época ‘postmoderna’, aun cuando no hay claridad en qué consiste” (*id.*). Y por último, la tercera etapa se manifiesta hacia el inicio de la década de los noventa con la “difusión de estudios que abordan de manera totalizadora el problema y que explican y constatan la realidad de la transformación de la época” (*id.*).

El desarrollo descrito del concepto de postmodernidad amplía el entendimiento de este cambio de sensibilidad de la época y para concretar esta visión nos referiremos a tres de las características que para el análisis propuesto en esta tesis se manifiestan como fundamentales. La primera es que en la postmodernidad los límites entre alta cultura y cultura de masas pierden su valor, generándose desplazamientos entre ambas dimensiones, los cuales se ven reflejados en una serie de manifestaciones artísticas en las cuales la interdisciplinariedad y las propuestas de artes integradas son pilares básicos. Este fenómeno es observado por Alfonso de Toro y lo explica muy bien Fredric Jameson (1995), y para efectos del presente análisis nos permite entender algunas modalidades específicas que adoptan las relaciones entre literatura y música en las obras estudiadas.

Cabe destacar en este punto que si bien desde la alta cultura ha habido intereses por vincular ambas disciplinas como ha sucedido en la música docta,

nuestro estudio se centra en el ámbito popular, pues creemos que la reflexión sobre esta problemática visibiliza aún más la necesidad de entender los vínculos y desplazamientos entre literatura y música, es decir, lo que buscamos es problematizar el estrato común que literatura y música tienen en la música popular, especialmente en los formatos pop, rock, fusión y folclore que dominan los músicos estudiados en esta tesis. Por otra parte, el carácter masivo que en la postmodernidad tiene la música popular nos lleva incluso a considerar la posibilidad de que el interés por los vínculos entre literatura y música se haya vuelto mayor en esta época en la cultura de masas.

Otra característica fundamental de la postmodernidad la constituye esa capacidad de fusión de lo viejo y lo nuevo, es decir, de lo primordial y lo actual, pues a pesar de la crisis de los metarrelatos que ofrecían respuestas totalizadoras en la modernidad, en la postmodernidad se manifiesta un movimiento de contra-arraigo hacia algunas manifestaciones propias de lo arcaico o primigenio. Esto lo observa muy bien Régis Debray (1996) al proponer su idea de arcaísmo postmoderno, en el cual especifica la manera en que lo sagrado se hace lugar y pervive entre la tecnociencia, los *mass media* y el escepticismo generalizado.

Ahora bien, pareciera ser que conviven en la postmodernidad una pulsión que actualiza lo anterior y una pulsión opuesta hacia lo nuevo a través de la diferenciación, pues propuestas como la de Debray, que nos plantean la pervivencia de lo arcaico como un sustrato siempre presente en las manifestaciones culturales actuales, van de la mano, en lo que podríamos llamar la reflexión postmoderna, de propuestas que implican retomar lo arcaico desde una ruptura del paradigma anterior, y es esta la tercera característica que nos interesa resaltar, pues tanto la compañía de

lo arcaico en un nivel sustrato e imperceptible como el retorno a él mediante la ruptura nos permiten entender la manera en que los vínculos entre literatura y música se ven afectados en su manifestación en esta época, por este fenómeno doble de prolongación sustrato y ruptura-superación.

Desplazando la cuestión de la postmodernidad al contexto latinoamericano, Alfonso de Toro explica, apelando a una visión intercultural, que la postmodernidad es un fenómeno global y por ende Latinoamérica está incluido en él. A pesar de observar una fuerte actitud de rechazo en la idea de una postmodernidad latinoamericana el autor indica: “el discurso artístico es lo que da identidad a una cultura y no solamente el lugar de origen. Frente a este cuadro partimos de la base que en Latinoamérica existe naturalmente una postmodernidad, la cual entramos a describir en el campo de la novela” (*op.cit.*: 454). Para el estudioso la postmodernidad literaria en Latinoamérica (y en general), la inaugura Borges con *Ficciones* (1944), y, posteriormente, adquiere toda su fuerza y manifestación concreta en novelas como *Rayuela* (1963) de Cortázar, debido a que se condensan en esta obra las características que observa como propias de lo postmoderno como el metadiscurso, la intertextualidad, la introspección y la deconstrucción.

En cuanto a las relaciones entre literatura y música en Latinoamérica tanto Borges como Cortázar han manifestado algunas reflexiones vinculadas a la música, el primero en relación con la música tradicional argentina en su “Historia del tango”, publicado en el libro de ensayos *Evaristo Carriego* de 1930 y el segundo en relación con el jazz, específicamente el estilo bebop de la década de los cincuenta, escenario en el cual se encuentra el saxofonista Charly Parker que inspira “El perseguidor”.

Otros autores latinoamericanos canonizados que amplían esta lista son: el escritor cubano Alejo Carpentier, quien en su actividad musicológica estudió las características de la música cubana y latinoamericana en variados artículos como “La música en Cuba” de 1946 y “América Latina en su música” de 1975, y según algunas interpretaciones críticas ha vinculado aspectos musicales a su narrativa, esta es la perspectiva de Leiling Chang (2002), quien en su estudio sobre la novela *Concierto barroco* (1974) explica, “más allá de la «poetización» de hechos y personajes histórico-musicales, *Concierto barroco* es un ensayo etnológico sobre la cultura hispanoamericana, un lúcido análisis etno-musicológico, esbozado a través de personajes-arquetipos y de escenas musicales simbólicas” (Chang, 2002: 150).

Por otra parte, encontramos la obra poética y musical del brasileño Vinicius de Moraes, quien como escritor, según explica Vicente Araguas (2002), comienza su práctica dentro de la línea del modernismo brasileño para, posteriormente, evolucionar hacia una poesía “que va de la experimentación poética hacia un tratamiento prosaico de los temas cotidianos, con ese lirismo sensorial que es el sello de la casa” (en de Moraes, 2002: 7). Destaca en su producción literaria la obra teatral *Orfeu*, estrenada en 1956, la cual más tarde dio lugar a la película de Marcel Camus *Orfeo negro* en 1958, situación que no nos parece antojadiza dado el poder simbólico y sugestivo de la figura de Orfeo como arquetipo occidental de la relación entre literatura y música que rige la vida artística del autor.

En cuanto a su figura como músico, el *bossa nova* es el estilo en el cual destaca junto a otros músicos como Antonio Carlos Jobim y Toquinho, al respecto

Vicente Araguas indica, “Vinicius de Moraes creó en los sesenta el estilo *bossa nova*, fusionando elementos de la samba brasileña y del jazz internacional” (*id.*).

Otros autores que enriquecen esta lista son Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Patricio Manns y Chico Buarque. También desde el plano de la musicalización, las composiciones musicales doctas de Edgar Varèse, *Offrandes* (1921) con texto de Vicente Huidobro y *Ecuatorial* (1934) con fragmentos del *Popol Vuh*; el trabajo realizado por Los Jaivas sobre el texto de Neruda “Alturas de Machu Pichu” (1981), publicado en *Canto general* (1950); las musicalizaciones de poesía chilena de Andreas Bodenhöfer *Besando el abismo* (1993) y *Frágiles inmortales* (1998); el disco de poemas de Raúl Zurita musicalizados por el grupo Viento Sur *Que se raje el cielo* (2000), al igual que las intervenciones poético-musicales del mismo poeta con el grupo González y los asistentes en su disco *Desiertos de amor* (2011); la musicalización del “Canto VII” de *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro por parte de Patricio Wang del conjunto Quilapayún quien, en palabras de Felipe Cussen (2014), nos entrega una musicalización del poema bastante compleja que “consigue crear efectivamente una sensación de unidad a lo largo de su desarrollo” (Cussen, 2014: 85). Otros vínculos entre literatura y música que podemos mencionar son el libro-disco *Jazzuela* (2000) que incluye la música jazz presente en la obra *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, y, desde la dimensión del rock argentino, las incursiones de Fito Páez en la narrativa: *La puta diabla* (2013), y el cine: *La balada de Donna Helena*

(1993) y *Vidas privadas* (2001); y la ya mencionada práctica poética desarrollada por los músicos Pedro Aznar y Luis Alberto Spinetta⁷.

Respecto de los autores mencionados cabe señalar que hemos destacado a Carpentier y a Vinicius de Moraes por ser los dos autores legitimados por la tradición literaria que han vinculado conscientemente sus dos ámbitos creativos. La razón por la cual no forman parte del objeto de estudio de esta tesis es, en el caso de Carpentier, que su práctica reflexiva sobre la música es similar a la de Mário de Andrade, en tanto, ambos reflexionan sobre las características de la música de sus respectivos países, sin embargo, el brasileño en su aplicación explícita y no metafórica de los conceptos musicales en la literatura va más allá en la integración de ambas disciplinas en el ámbito teórico-reflexivo y con esto puede ser considerado como un antecedente de la manera postmoderna de concebir los vínculos entre literatura y música. Por otra parte, la inserción de aspectos musicales en el ámbito narrativo que se ha planteado respecto de su obra, es similar a la que realiza Julio Cortázar en algunos de sus relatos, sin embargo, en este estudio ha primado la obra del argentino debido a que concuerda con los planteamientos de lo que sería una narrativa postmoderna, pues, siguiendo las ideas de Alfonso de Toro respecto de las características de la literatura postmoderna, en las narraciones de Cortázar encontramos metadiscurso, intertextualidad, deconstrucción, introspección, ironía y una serie de aspectos más que la sitúan en el marco de la postmodernidad.

⁷ Si bien esta lista no es cerrada, creemos que basta para ilustrar las principales manifestaciones de las relaciones entre literatura y música en Latinoamérica tanto en poéticas legitimadas por la tradición literaria como en las no canónicas.

En el caso de Vinicius de Moraes, no forma parte del objeto de estudio debido a que su práctica literaria y su práctica musical se manifiestan claramente diferenciables, y es lo que ocurre en el espacio del vínculo entre ambas disciplinas lo que determina este estudio. Para aclarar este planteamiento recurriremos una vez a más a Vicente Araguas quien señala que “Vinicius de Moraes procuró separar nítidamente al letrista del poeta. En efecto, las letras de Vinicius o de cualquier cantautor al uso necesitan de un soporte musical para su cabal comprensión. Es decir, fueron concebidas para ser escuchadas y no para ser leídas” (*op. cit.*: 8), por lo tanto, hemos dado prioridad a las figuras de Aznar y Spinetta porque creemos que contienen mayor riqueza en la zona intermedia de la relación entre literatura y música, debido a que, en el caso de Aznar, incursiona en la manifestación sonora de los textos y, en el caso de Spinetta, a que su poesía en *Guitarra negra*, proponemos que es la verbalización y el cifrado de una poética integral que ya venía gestándose en su música.

Por último, en cuanto a los autores señalados provenientes del folklore, como Violeta Parra, Atahualpa o Manns, no han sido considerados como objeto de estudio debido a que creemos que no manifiestan con la misma claridad que los autores seleccionados, las características de la postmodernidad que intentamos determinar en las relaciones entre literatura y música, principalmente, en lo que respecta a los desplazamientos entre alta cultura y cultura de masas, y a que por las características del estilo nos vemos impedidos de trabajar con teoría musical tradicional, pues conceptos como fuga, polifonía o contrapunto no son aplicables a cabalidad en la música de estos autores, lo que nos restringiría a una aplicación metafórica de los

conceptos que iría en desmedro de la naturaleza sonora que los define. Podríamos decir que en estos autores la música por sí misma en su dimensión instrumental es menos significativa que la semántica del texto, por ende el formato musical implica una sonoridad más simple que enriquece y fortalece el mensaje textual, pero que le está subordinada.

Autores que creemos que sí muestran relaciones y desplazamientos entre literatura y música que podrían explicarse desde los planteamientos de la postmodernidad son los músicos Jim Morrison y Bob Dylan en lo que respecta a sus facetas poéticas, en tanto en sus poemas se observa el cambio de sensibilidad desde el paradigma moderno al llamado postmoderno; al igual que los escritores Jack Kerouac, quien en obras como *Los vagabundos del dharma* (1958), exhibe relaciones entre literatura, música, (especialmente el *bebop* de los años cincuenta), y algunos postulados provenientes del budismo que podrían relacionarse con la idea de arcaísmo postmoderno, y Allen Ginsberg, quien en la misma línea en su práctica poética conecta con aspectos musicales, sin embargo, este estudio se restringe al espacio latinoamericano, y ya la figura de Spinetta abarca el proceso de la escritura poética desde la perspectiva de una figura musical arraigada en la música popular y Cortázar la relación con el Jazz. Por último, en cuanto a autores del continente latinoamericano que podrían haberse situado como objeto de estudio en esta tesis, están los mencionados Vinicius de Moraes y Chico Buarque quienes, además de ostentar la doble calidad de músicos y poetas, en sus incursiones en el teatro han generado vínculos con el mito, en el caso de Vinicius en la ya mencionada actualización del mito de Orfeo, y en el caso de Chico Buarque la actualización que

escribe en conjunto con Paulo Pontes del mito de Medea (*Gota d'água*, 1975). Si bien esta relación bien nos permite conectar con la idea de lo sagrado a través del arcaísmo postmoderno, hemos privilegiado autores donde las relaciones entre literatura y música se presenten aisladas de otras disciplinas como el teatro y la escenificación. También en esta lista encontramos a Fito Páez, pero siguiendo la razón anterior, sus vínculos son entre música, literatura y cine, por lo tanto, a pesar de que podría plantearse un fenómeno específico de músicos argentinos que establecen estos vínculos interdisciplinarios, hemos privilegiado a Aznar y Spinetta por centrarse específicamente en el ámbito textual y sonoro. Otro autor digno de destacar en esta lista es el colombiano Andrés Caicedo (1951-1977), quien en su novela *¡Que viva la música!* (1977) hace referencia a la vida urbana entremezclada con estilos musicales como el rock y la salsa reflejando la problemática de clases vinculada a la música popular, la cual es susceptible de ser explicada mediante las reflexiones sobre la postmodernidad, sin embargo, ya con “El perseguidor” de Cortázar nos pareció suficiente para ilustrar el estudio de referencias musicales en la literatura. Por último encontramos al poeta panameño Alfonso Játiva, quien en su obra *Jazz* (1965) realiza una oda alegórica al estilo musical desde la perspectiva de la vida urbana en la metrópoli, sin embargo, en la elección de los autores no ha querido sobre explotarse la relación entre literatura y música en el estilo jazz.

En cuanto a cómo se presenta la crítica especializada acerca de las relaciones y desplazamientos entre literatura y música en el período de postmodernidad, cabe mencionar el uso metafórico dado a algunos conceptos musicales que intentan explicar fenómenos aplicados a la literatura, como es el caso ya mencionado de Hugo

Friedrich, quien usa el concepto de disonancia para referirse a la lírica moderna, específicamente la poesía simbolista francesa decimonónica. Cabe destacar la coincidencia del período, pues en el siglo XIX la disonancia como fenómeno sonoro se incorpora a la música docta como recurso expresivo en las composiciones, creemos que esta coincidencia podría haber motivado la aplicación del término por parte de Friedrich, de cualquier manera éste no se está refiriendo a la disonancia en sí misma como fenómeno acústico, sino que está tomando su componente semántico y lo está desplazando a otra zona de aplicación. La literatura moderna no es disonante, ni consonante, asonante tal vez, desde la perspectiva de que no es música, estrictamente hablando ser disonante sería sonar de la manera específica que produzca a través de la audición una sensación de desequilibrio o tensión que implique una resolución. La naturaleza de la lírica moderna no es estrictamente el sonido como lo es en la música, y la naturaleza de la disonancia no es el concepto ni su significado inteligible, sino el sonido y la experiencia sensible. Por lo tanto, nuestro planteamiento es que Hugo Friedrich se está refiriendo a que la literatura moderna tiene un funcionamiento poco equilibrado, poco proporcionado, tensionado o enrarecido, similar a la manera en que se suele conceptualizar un fenómeno acústico de similares características que tradicionalmente, en el ámbito musical, es conocido como disonancia. Por lo tanto, el uso del concepto es sólo metafórico y va en desmedro de la noción propiamente musical.

Caso similar ocurre con Gilles Deleuze y el uso que hace del *ritornelo*, en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2006), concepto que hace alusión a un procedimiento de reiteración surgido en la música barroca, según Michel Brenet

(1962) “es una pequeña continuación de los compases ejecutados por la orquesta o el instrumento de acompañamiento, antes, durante y después de una poesía cantada” (Brenet, 1962: 459). Ahora bien, Deleuze lo utiliza como sinónimo de reiteración y lo asocia a sus ideas de agenciamiento y territorio, “a menudo, se ha resaltado el papel del ritornelo: es territorial, es un agenciamiento territorial” (*op. cit.*: 319). La aplicación que hace Deleuze del concepto, al igual que Friedrich, es metafórico más que musical, es un desplazamiento por analogía desde lo puramente semántico, pues más que referirse al procedimiento de la música barroca, lo que importa en su análisis es la cualidad de reiteración.

Dicho esto, cabe mencionar algunos estudios que consideran de manera más específica la relación entre literatura y música. Antonio Fernández Ferrer en su artículo titulado “Gardel canta a Darío. Para una microteoría polisistémica sobre tres letras de tango” (1998), nos presenta un análisis sobre la relación entre los sistemas poéticos canónicos y los letristas de tango. Pone especial énfasis en las ideas concernientes a la legitimación de las letras en relación con la poesía consagrada y la manera en que el modernismo de Darío encuentra su eco en las piezas de tango que Gardel hizo famosas, el autor indica, “dos universos creativos: lo que llamamos ‘Tango’ y lo que bautizamos con la etiqueta de ‘Modernismo’; dos entramados de la cultura contemporánea se debaten y entrecruzan aportando materiales del mayor interés para el ámbito de las teorías literarias adjetivadas en las últimas décadas como polisistémicas” (*op. cit.*: 119).

Bajo la dirección de Javier Adúriz, Rafael Felipe Oteriño y Santiago Sylvester, en el año 2011 se reúne una compilación de artículos de trece poetas

argentinos contemporáneos que abordan las relaciones entre poesía y música. En esta selección las reflexiones giran en torno a temas como el origen común entre ambas disciplinas y el consecuente recorrido histórico hasta llegar a la actualidad, como se manifiestan los vínculos entre poesía y música en la tradición argentina, como tratar la musicalidad en el marco de las traducciones y se analizan recursos poéticos como el verso y la rima, así como también formas musicales específicas como el tango y la baguala. Tres son los artículos de esta compilación que para nuestro análisis guardan mayor riqueza, el primero “Música y poesía, un dios compartido” de Leonardo Martínez, nos presenta algunas reflexiones sobre el origen común y el vínculo inseparable de la palabra y el sonido, poniendo énfasis en la noción de ritmo como elemento que permite la fusión de poesía y música, “un poema es también una organización sonora y como tal es música [...] el poema participa del elemento fundacional de la música: el ritmo” (*op. cit.*: 82). Posteriormente, el autor indica que en el arte romántico la idea de fusión de las artes es realizada, devolviéndolas a su estado original en la canción alemana (*lied*) y concluye su análisis presentando algunas ideas sobre el tango en argentina y la manera en que éste conecta desde el espacio musical con la dimensión poética a través de sus letras.

En el segundo artículo “El canto oscuro de la poesía postmoderna”, Carlos J. Aldazábal, nos presenta un recorrido histórico desde el origen común de poesía y música, “la literatura, en sus orígenes ágrafos, fue música antes de ser dibujo” (*op.*

cit.: 42), a una posterior separación que en ningún caso indica una ruptura completa.⁸ A partir de esta separación el autor observa algunas distinciones como lo culto y lo popular propios del paradigma moderno que definen sus manifestaciones. Posteriormente, desplaza estas reflexiones al marco de la postmodernidad en función de las ideas de poder, capitalismo y neoliberalismo, para luego situarse en lo que llama poesía postmoderna argentina, aludiendo a la poesía trasandina de los 90. Destaca en este análisis la idea de que en la postmodernidad el canto de la poesía es oscuro en cuanto el vínculo entre palabra y sonido no opera de manera natural como en su origen y los planteamientos acerca de la “oralitura” como manifestación que implica palabra y música conjuntamente.

Por último, Alejandro Güerri en “Los mutantes” nos presenta un estudio en el cual aborda las relaciones entre poesía y letra de canción, citando a músicos actuales como Charly García y el grupo Babasónicos, entregando una equilibrada síntesis del conocimiento propio de una crítica formal y académica con tintes no canónicos provenientes de ámbitos como el rock, para así concluir en una especie de universalidad del vínculo entre palabra y sonido “poesía y música forman una unidad que se retroalimenta: son la academia y la calle, los libros con los discos, el estudio y la intuición, atravesados por la herramienta crítica menos falible: el placer” (*op. cit.*: 29).

Otra relevante selección de estudios acerca de las relaciones entre literatura y música es la que entrega Silvia Alonso en *Música y literatura: estudios comparativos*

⁸ El autor indica que el vínculo entre poesía y música no se pierde de manera definitiva, situación que podría conectarse, en función de las reflexiones sobre la postmodernidad, con la idea de arcaísmo postmoderno propuesto por Régis Debray.

y *semiológicos* (2002), en la cual reúne los trabajos de seis autores que reflexionan en torno al tema agrupados en dos secciones: relaciones entre música y poesía y vínculos entre música y relato. En esta compilación además de encontrarse los trabajos de Rossana Dalmonte y Jean-Jacques Nattiez mencionados en el marco teórico y el análisis de Leiling Chang mencionado a propósito de Carpentier, encontramos los artículos de Lawrence Kramer sobre los vínculos entre poesía y música, Nicolás Ruwet sobre la función de la palabra en la música vocal y Carolyn Abbate sobre las voces de la música.

Por su parte, el chileno Fernando Alegría en su texto “Cuando los poetas cantan” (2007), intenta describir la zona intermedia de la escritura y el sonido desde una perspectiva más metafísica que técnica, “entiéndase que al hacer la diferencia no me estoy refiriendo a poetas que a veces hablan y a otros que, a veces, cantan. No. Me refiero a una condición absoluta e intransferible. El canto está en lo que dicen, no en cómo lo dicen. Por lo tanto, no pienso en melodías ni en instrumentos, por el momento” (*op. cit.*: 316). Posteriormente, vincula este canto poético al aspecto de resistencia y proclama social, pero no queda del todo claro cuáles son los mecanismos que ponen en funcionamiento esta fusión entre poesía y música desde un plano técnico o teórico, cita autores como Violeta Parra, Víctor Jara o Atahualpa Yupanqui pero se centra en aspectos de índole más social y semántico que sonoro, situación que recuerda el ya mencionado uso metafórico de los aspectos musicales, quizá por desconocimiento de aspectos propios de la teoría musical o por la dominante perspectiva verbalista y literaria de este tipo de relaciones. La conclusión con la que cierra su reflexión es de índole más sociopolítica que interdisciplinaria:

No creo que la música sirva para dar popularidad a la poesía, así como la poesía no le confiere más significación a la música. Se trata de un arte en que poesía y canción son una y la misma cosa: el aire que traspasa una flecha. Eso que ha de quedar vibrando moverá a nuestras gentes, será una bandera y una voz, es decir, un principio de vida, y, también, una forma de triunfar. (*ibid.*: 321)

Una de las últimas propuestas analíticas que vinculan literatura y música en Chile la entrega Felipe Cussen, quien aborda estas relaciones con bastante equilibrio en lo que respecta a las manifestaciones legitimadas por la tradición literaria y las no canónicas, ofreciendo una perspectiva más amplia y flexible que rescata el valor de la mirada estética sobre el fenómeno literario y musical, y planteando posibilidades poco exploradas por la crítica convencional en la manera de abordar dichos temas. En su artículo “Del pajarístico al lenguaje de los pájaros” (2009) el estudioso, a partir de la poesía de Juan Luis Martínez, establece asociaciones entre el lenguaje artístico, principalmente la palabra poética, y el lenguaje de los pájaros y todo el acervo simbólico que esta idea contiene en relación con el sonido y la música a través del canto; y con planteamientos de orden místico-metafísicos, como la noción de vuelta a un estado adánico, la figura del pájaro como mensajero celeste, la comunicación metafísica más allá del lenguaje convencional, y algunas prácticas características del chamanismo; para concluir finalmente en el valor del silencio en tales experiencias y en el acto de vaciar los símbolos de su significación más que abordarlos desde su comprensión:

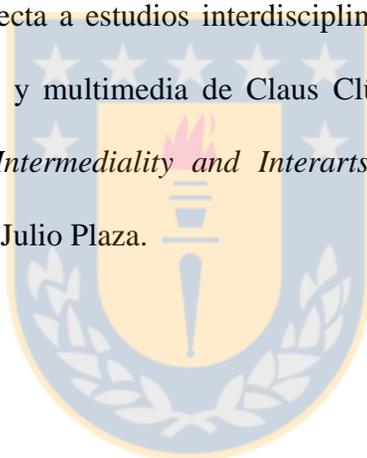
No hay que conocer, memorizar y utilizar los símbolos, ni siquiera hay que intentar descifrar sus secretos, sino que es preciso vaciarlos. Bajo esa óptica, el aparente dispendio fonético de los poetas sonoros que cité dentro de este linaje pajarístico sería en realidad un ritual, pues lo que hay que aprender del canto de los pájaros no son sus armonías, sino su ininteligibilidad y su propia disolución: su liberación. (*op. cit.*: 101)

El vínculo entre poesía, música y chamanismo es profundizado en el artículo “Canto VII de *Altazor*: lecturas críticas a través del sonido” (2014), donde el investigador analiza las interpretaciones sonoras del texto de Huidobro propuestas por el músico holandés Jaap Blonk y por Patricio Wang del conjunto Quilapayún, donde se vincula la poesía de huidobriana con el chamanismo y con la poesía sonora, y plantea, además, la posibilidad de considerar una musicalización como una lectura crítica de los textos literarios tan válida como un análisis filológico o una interpretación proveniente de la teoría literaria: “una sonorización o musicalización no es solamente una operación estética o un ejemplo de traducción intersemiótica, sino también otra forma de lectura crítica, que es necesario confrontar con aquellas que ya conocemos para descubrir nuevas dimensiones de una obra literaria” (*op. cit.*: 81-2).

Por último, otros estudios actuales que no desconocemos donde algunos sólo se han utilizado como antecedente son: en cuanto a conexiones entre literatura y música en el contexto del Chile actual, aquellos expuestos en *Av. Independencia. Literatura, música e ideas de Chile* (2013) de Rubí Carreño. Los análisis de orden

musicológicos de Pierre Boulez: *Puntos de referencia* (2001) y *La escritura del gesto* (2003). El análisis histórico de la relación entre literatura y música de James Anderson Winn, *Unsuspected Eloquence* (1981). Las compilaciones: *Music and Text* (1989) de Paul Driver y Rupert Christiansen y *Music and Text: Critical Inquiries* (1992) editada por Steven Paul Scher. *Littérature et musique au XX^e siècle* (2001) de Aude Locatelli y los estudios de Siglind Bruhn: *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting* (2000) y la compilación a su cargo *Sonic Transformations of Literary Text* (2008) que relacionan literatura, música e imagen.

Y en lo que respecta a estudios interdisciplinarios: los planteamientos sobre las relaciones inter-artes y multimedia de Claus Clüber: *Inter Textus, Inter Artes, Inter Media* (2006) e *Intermediality and Interarts Studies* (2007) y *Tradução Intersemiótica* (2003) de Julio Plaza.





**3. DESPLAZAMIENTOS ENTRE TEORÍA MUSICAL
Y DISCURSO LITERARIO EN LA POÉTICA
DE MÁRIO DE ANDRADE**

El presente capítulo tiene por objetivo esclarecer la manera en que música y literatura se conectan en la escritura de Mário de Andrade, y las particularidades con que estas relaciones se manifiestan en su práctica creativa, proyectando estos vínculos como un antecedente de la manera postmoderna de relacionar ambas disciplinas.

Luego de revisar los aspectos fundamentales de su escritura, y partiendo de la premisa de que la inclusión por parte del autor de algunos conceptos de la teoría musical en el análisis y la práctica de la poesía permiten configurar un modelo de análisis poético, se intentará esclarecer cómo se articula dicho modelo y se ensayará su aplicación sobre algunos textos líricos.

Posteriormente, se analizará, desde la propuesta de *expansión* de Rossana Dalmonte descrita en el marco teórico, el tipo de vínculo que se establece entre literatura y música, qué dimensiones y aspectos específicos intervienen en este proceso, y en qué niveles se puede situar la noción de expansión, ya sea sonoro, estructural o conceptual.

Por último, habiendo clarificado la naturaleza del vínculo entre literatura y música que Mário de Andrade desarrolla en su propuesta creativa y crítico-reflexiva, se establecerán las conexiones correspondientes con los postulados descritos que aluden a la reflexión postmoderna, con el fin de determinar algunas características comunes entre la propuesta del autor y la postmodernidad, para así establecer la manera en que la poética de Mário de Andrade puede ser vista como un antecedente de la manera postmoderna de concebir las relaciones entre literatura y música.

3.1. Aspectos generales de la escritura de Mário de Andrade

Mário de Andrade, músico y escritor, pertenece al llamado modernismo brasileño de los años veinte, equivalente a los movimientos de vanguardia desarrollado en la misma época en los restantes países de Latinoamérica. Junto a Oswald de Andrade lideran el movimiento, y sus poéticas dan forma a las bases de la praxis escritural del período. De manera simultánea a su práctica literaria, la cual en poesía tiene una de sus expresiones más elevadas en *Paulicéia desvairada* (1922) y en narrativa en *Macunaíma* (1928), el estudio musicológico y el cuestionamiento por la identidad cultural del Brasil son pilares fundamentales de sus reflexiones estéticas, al respecto Gilda de Mello e Souza indica:

La prolongada meditación estética que atraviesa íntegra la obra de Mário de Andrade tiene dos puntos de referencia constantes: el análisis del fenómeno musical y del proceso creador de lo folclórico. Es de la confluencia de estas dos obsesiones fundamentales que se deriva la mayoría de sus conceptos básicos, sea sobre el arte en general, sea sobre el arte brasileño en particular; conceptos que una vez forjados resurgen siempre en su extensa y variada producción ensayística. (1979: 10)

Estos dos puntos de referencia que cruzan la obra de Mário de Andrade están claramente plasmados en sus reflexiones en torno a la evolución social de la música en Brasil, donde observa que la complejidad y dilema de la música de su país, y del continente en general, pasa por el rescate de su identidad:

La música brasileña, tal como ocurre con toda la música americana, encierra un drama particular que es preciso comprender para poder entenderla. Ella no tuvo esa felicidad de la cual gozaron las más antiguas escuelas musicales europeas y las músicas de las grandes civilizaciones asiáticas, de un desarrollo, por así decir, inconsciente o por lo menos más libre de preocupaciones en cuanto a su afirmación nacional y social. (Andrade, 1944: 11)

En esta reflexión recogida en *Música do Brasil* (1941), es posible advertir una inclinación nacionalista que se erige como planteamiento fundamental de sus ideas, que está también presente en sus reflexiones sobre poesía y que promovió desde lo que fuera el movimiento modernista “manifestándose especialmente a través del arte, pero salpicando también con violencia las costumbres sociales y políticas, el movimiento modernista fue el preanunciador, el preparador y en muchos aspectos el creador de un estado de espíritu nacional” (Andrade, 1979: 292).

Mário de Andrade establece los parámetros de su poética en el texto “Prefácio interessantíssimo” introducción en verso libre a *Paulicéia desvairada*, y el aspecto más singular que se observa es, sin duda, su teoría poético-musical, en la cual relaciona las dos disciplinas a través de algunos conceptos propios de la tradición musical, principalmente, las nociones de melodía, armonía y polifonía⁹. Las

⁹ Al respecto es necesario señalar que *Paulicéia desvairada* se genera en el contexto específico del modernismo, sin embargo, Mário de Andrade mantiene una relación compleja con el movimiento puesto que posteriormente se separa e incluso critica que la innovación propuesta por el modernismo fue más un discurso que una realidad, por lo tanto, esta obra debe entenderse como la manifestación de una etapa específica en la obra total del autor y no como una constante puesto que incluso hay estudios que apuntan a que en las distintas etapas de madurez artística de Mário es posible encontrar ideas contradictorias. Sobre este y otros temas ver *1930: a crítica e o Modernismo* (1974) de João Luiz Lafeté.

brasileñas Clarice Zamonaro Cortez y Sarah Casagrande en su estudio “Mário de Andrade: ‘Inspiração’, poesia e música” (2006), comparten esta perspectiva: “No ‘Prefácio Interessantíssimo’, escrito para Paulicéia Desvairada, Mário expõe sua teoria poética do ‘verso melódico, harmônico e polifonia poética’ que envolve poesia e música elaborada com base na teoria musical e corresponderia à melodia, harmonia e polifonia musicais tradicionais, mas também se utiliza de conceitos e idéias atonais” (*op. cit.*: 150).

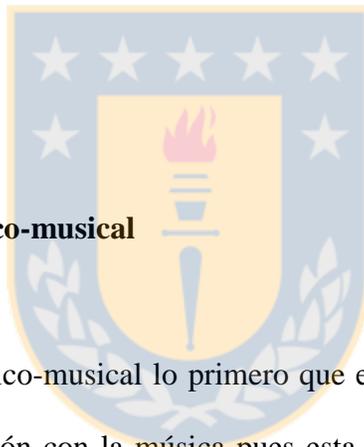
Por otra parte, los vínculos que Mário de Andrade establece entre ambas disciplinas, en el ámbito literario no parecen restringirse solamente a la poesía, puesto que también algunas interpretaciones críticas han observado este fenómeno en su narrativa, al respecto Gilda de Mello e Souza indica: “tengo la convicción de que al elaborar su libro, Mário de Andrade no partió de modelos literarios preexistentes, sino que traspuso dos procesos básicos de la música occidental, comunes tanto a la música erudita como a la creación popular: el principio rapsódico de la *suite* [...] y el principio de la variación” (*op. cit.*: 10)

La poética de Andrade se conecta en varios puntos con los planteamientos creacionistas del poeta chileno Vicente Huidobro, hecho que el estudioso Jorge Schwartz señala en su libro *Las vanguardias latinoamericanas* (2002), “Mário de Andrade se acerca a Huidobro especialmente en la teoría del poeta como verdadero Creador consciente del texto literario” (*op. cit.*: 148) y posteriormente especifica: “Mário de Andrade recibe la influencia directa de Vicente Huidobro a través de los artículos que el chileno publicó en la revista francesa *L'Esprit Nouveau*, de la cual Mário era asiduo lector” (*id.*).

En su “Prefácio interessantíssimo” el autor expone la diferencia entre creación y copia de igual manera que Huidobro en su “Non serviam” (1914) explica la necesidad del poeta de dejar atrás la mimesis de la naturaleza para crear mundos nuevos a través de la palabra. En su texto, De Andrade señala que la belleza del arte pasa por su dinamismo en cuanto a sus formas, mientras que la de la naturaleza destaca por la inmutabilidad de sus reglas “Lo bello del arte: arbitrario, convencional, transitorio [...] Lo bello de la naturaleza: inmutable, objetivo, natural” (en Schwartz, *op. cit.*: 150). Para el autor brasileño el arte no consigue representar la naturaleza, pero indica que tampoco es este su fin, pues la creación es ante todo para el autor una deformación de ella. De Andrade señala: “La belleza artística será tanto más artística, tanto más subjetiva, cuanto más se aparte de la belleza natural” (*id.*), es decir, el arte debería manifestar cierta autonomía de la naturaleza para adquirir mayor belleza.

Otro aspecto de la poética del brasileño que también acerca a los planteamientos de Huidobro es la idea de libertad en el ejercicio escritural. En el prefacio a “Adán” de 1916 el poeta chileno señala “yo hubiera deseado hacer muy grande, muy fuerte la creación del poema y ese mismo deseo de grandeza me pedía mayor libertad, absoluta amplitud” (Huidobro, 1957: 24), mientras que Mário de Andrade escribe en su “Prefácio interessantíssimo”, “¿Mis reivindicaciones? Libertad [...] uso palabras en libertad. Siento que mi vaso es demasiado grande para mí, y todavía bebo en el vaso de los otros” (*op. cit.*: 151). De este afán de libertad en la escritura surge para ambos autores la exaltación del verso libre en las composiciones poéticas, Mário de Andrade indica “Creo que el lirismo, nacido en el subconsciente, acrisolado en un pensamiento claro o confuso, crea frases que son versos enteros, sin

el prejuicio de medir tanta sílaba, con una acentuación determinada” (*ibid.*: 150), por su parte Huidobro manifiesta en el prólogo a “Adán” (1916) “una vez concebida la idea de mi poema, la primera pregunta que me hice fue sobre el metro en que debía desarrollarlo. Sin vacilar pensé en el verso libre, porque si hay un tema que exija esta nueva forma, ese tema es el mío, por su misma primitividad de vida libre” (*op. cit.*: 23). La “primitividad” es un concepto que ambos utilizan debido a su riqueza simbólica para explicar la libertad que buscan, situación que observa Jorge Schwartz cuando indica que Mário de Andrade se percibe a sí mismo como el primitivo de una nueva era.



3.2. La propuesta poético-musical

En su teoría poético-musical lo primero que el autor explica es que la poesía estaría atrasada en relación con la música pues esta última habría conseguido pasar desde un desarrollo melódico a uno de tipo armónico, lo cual sería un progreso importante en su evolución en cuanto a la complejización que implica. Señala que esta transformación en la música tuvo lugar alrededor del siglo VIII, mientras que en la poesía sólo a partir del siglo XIX es posible vislumbrar un vago desarrollo de este tipo¹⁰.

¹⁰ Esta idea se corresponde con lo planteado en el capítulo anterior respecto del concepto de “disonancia” aplicado por Hugo Friedrich (1974) en su análisis de la estructura de la lírica moderna.

Para comprender los vínculos entre música y poesía que Mário de Andrade establece en su “Prefácio interessantíssimo” es necesario tener claras las nociones musicales que en este escrito el autor aplica sobre los poemas¹¹. Según el diccionario de la lengua española de la Real Academia (1992) melodía se define como una “composición en que se desarrolla una idea musical, simple o compuesta, con independencia de su acompañamiento” (956), mientras que armonía es la “Unión y combinación de sonidos simultáneos y diferentes, pero acordes” (135). A su vez Michel Brenet (1962) en su *Diccionario de la música, histórico y técnico* define melodía como una “sucesión de sonidos ordenada de manera que presente un sentido musical que satisfaga al oído y a la inteligencia” (313), y define armonía como “arte y doctrina de la formación y articulación de los acordes formando sucesión” (41)¹².

Es necesario especificar que la melodía es un concepto que puede ser considerado en oposición al de armonía en cuanto la primera es una sucesión de sonidos que marca una horizontalidad en el tiempo, mientras que la segunda se singulariza por la vibración simultánea de dos o más sonidos, para entender esto observemos las siguientes figuras:

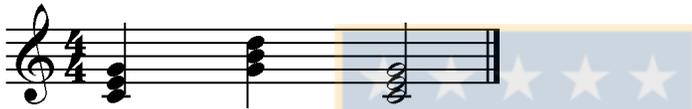
¹¹ En este punto es necesario resaltar que la música es una constante que cruza toda la obra de Mário de Andrade, no sólo la etapa modernista de *Paulicéia desvairada* donde la música es vista como una herramienta para renovar el lenguaje. También la preocupación por el ritmo y la música del habla y de la expresión de la música popular brasileña han sido temas primordiales en distintos momentos de su obra. Sobre este tema destacan las observaciones de José Miguel Wisnik en obras como *O som e o sentido. Uma outra história das músicas* (1989) y el artículo *Entre o erudito e o popular* (2007).

¹² Cabe destacar aquí que el concepto de armonía tiene dos acepciones musicales: por una parte, se refiere a un fenómeno y procedimiento sonoro que se funda en la simultaneidad de los sonidos en oposición a la consecutividad de la melodía; y, por otra parte, armonía también describe a un área específica de la teoría musical que se refiere al estudio de acordes y escalas y sus respectivas relaciones, y es a esta última acepción a la que Brenet parece aludir en su definición, mientras que la Real Academia y Mário de Andrade se refieren al fenómeno basado en la simultaneidad.

Figura 1: melodía



Figura 2: armonía



Como se puede observar la noción de horizontalidad que surge de la consecutividad de los sonidos tiene su correspondencia con la horizontalidad que las notas muestran en la notación musical al conformar una melodía, pues se escriben en el pentagrama bajo un orden lineal, mientras que en la armonía las notas se escriben en el pentagrama de manera vertical aludiendo así a su simultaneidad.

Para Mário de Andrade la característica melódica se puede apreciar en los versos que guardan una linealidad en su conformación semántica y sintáctica, de acuerdo con esto, más tarde señalará que las frases gramaticales son las melodías del lenguaje. Obsérvese su definición de verso melódico: “Llamo verso melódico al semejante a la melodía musical: arabesco horizontal de voces (sonidos) consecutivas que contienen un pensamiento inteligible” (2002: 151). Para el autor brasileño este tipo de versos es el que tradicionalmente se ha usado en la poesía, sin embargo,

debido a que ésta le resulta una construcción simple y poco sugerente, propone complejizarla insertando en ella la noción de armonía tomada de la música, la cual posee más riqueza evocativa y, como más adelante se verá, subjetiva. La manera de efectuar esta inserción es a través de una construcción elíptica de los versos, la cual rompa con su linealidad y deje cada concepto vibrar en la mente a la vez que se funde con el siguiente de manera sucesiva, al igual que ocurre con los sonidos que vibran simultáneos en una armonía musical. Nuestro autor lo explica así: “Ahora bien, si en lugar de usar únicamente versos melódicos horizontales [...] hiciéramos una sucesión de palabras sin ligazón inmediata entre sí, estas palabras, por el hecho de que no se siguen intelectual ni gramaticalmente, se sobreponen unas a las otras, y para nuestra sensación, no forman melodías sino armonías” (*ibid.*: 151-52).

Las frases melódicas de la música son lineales, tienen una sucesión donde cada sonido se completa con el siguiente, formando así una cadena en el tiempo que da forma a un movimiento sonoro, esto en la poesía, siguiendo lo planteado por De Andrade, se podría aplicar de la siguiente manera: Los versos melódicos son lineales, tienen una sucesión donde cada palabra (equivalente a sonido en la música) se completa semántica y sintácticamente con la que sigue, formando así una cadena que da forma a una frase inteligible. Veamos un ejemplo de verso melódico en un poema tradicional español:

*Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma una aurora,
y estas páginas son de ese himno*

cadencias que el aire dilata en las sombras (Bécquer, 1995: 13)¹³

En este ejemplo se observa la manera en que el sentido de los versos se configura mediante el paso por cada uno de sus elementos constitutivos. La adjetivación, el uso de preposiciones que sirven de enlace, dan continuidad a los versos para que en conjunto se configuren como una estrofa que guarda un sólo sentido, la idea de un hablante conocedor de un himno extraño del cual su poesía forma parte; tal cual en una melodía musical el encadenamiento de los sonidos produce una sola línea melódica que se aprecia una vez que se ha recorrido linealmente su construcción.

Por su parte, la armonía musical representa la simultaneidad, sonidos que producen su efecto al vibrar en conjunto, y que se completan por sí mismos en su propia vibración, cada elemento es un fin en sí mismo, que al acompañarse de la vibración simultánea de otro forma parte de un sistema mayor y ordenado, a diferencia de la melodía, donde es posible decir que cada elemento es un medio para un resultado final.

En la armonía musical cada sonido ejerce su propia vibración en compañía de los otros sonidos que la conforman, y la fusión de estas vibraciones forma una belleza más compleja desde el punto de vista auditivo, hecho que, según Mário de Andrade, encuentra su equivalencia en la poesía de la siguiente manera: en el verso armónico cada palabra al no estar ligada a otra, ni formar enumeración, tiene el valor de una

¹³“Rima I” de Gustavo Adolfo Bécquer. Ejemplifico con este autor, ya que es considerado como un fiel representante de la tradición clásica de la poesía en la cual Mário de Andrade observa el uso poco sugestivo del lenguaje debido a su construcción métrica.

frase -a través de su construcción elíptica- por lo tanto, su sentido ejerce su propia vibración en compañía de las otras palabras que conforman el verso las cuales contienen también su propio sentido que vibra independiente del resto, y la fusión de estas vibraciones forma una belleza lírica más compleja y sugerente desde el punto de vista estético. Veamos un ejemplo de verso armónico que el mismo autor utiliza:

*Arrobos... Luchas... Saeta... Canciones...
¡Poblar! ... (op. cit.: 152).*

En este ejemplo se observa que cada palabra, al no formar parte de una frase (como en los versos melódicos), destaca por su aislamiento y queda vibrando en la espera de otra que la haga significar, pero la palabra siguiente no completa el significado de la anterior, y también ésta destaca por su aislamiento de las otras, por lo tanto, queda vibrando en la misma espera que la palabra que le precede, y así ocurre sucesivamente hasta completar las palabras del verso, conformando su carácter armónico mediante esas vibraciones simultáneas que no se resuelven con la vibración de las otras.

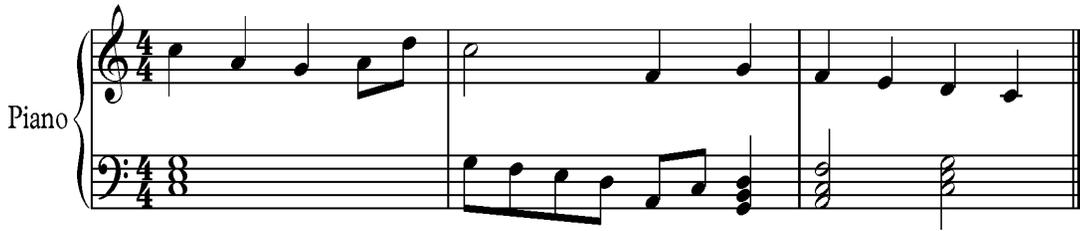
Además de la aplicación de las nociones musicales de melodía y armonía, en los planteamientos de Mário de Andrade se encuentra aplicado un tercer concepto que vendría a ser el más importante: la Polifonía. Según el diccionario de la lengua española de la Real Academia polifonía se define como el “conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico” (*op. cit.:* 1157). De esta idea podemos inferir, de acuerdo a lo

planteado anteriormente, que la polifonía vendría a ser una síntesis de las nociones de melodía y armonía, si bien esto no carece de sentido, también es posible afirmar que la polifonía es una complejización de la armonía, en tanto sus elementos sin dejar de operar simultáneamente adquieren la consecutividad e independencia propias de la melodía; y también, que es una duplicación (triplicación, etc.) de la melodía que adquiere simultaneidad, esta última es la visión que el diccionario musical de Brenet entrega definiendo la polifonía como la “Unión de varias melodías completas en sí mismas” (*op. cit.*: 429). Las tres visiones tendrían sentido dependiendo de la perspectiva, lo importante del concepto de polifonía, desde las definiciones dadas y el uso que le da Mário de Andrade en su teoría, es la posibilidad de complejizar aún más, y volver aún más sugerentes las construcciones musicales y, por ende, las construcciones de los versos poéticos.

Para entender a cabalidad la idea de polifonía pensemos en un coro donde cada participante canta una línea melódica distinta de la de sus compañeros pero simultáneo a ellos. Cada línea melódica seguirá su propio curso, algunas subirán de tono, otras bajarán, otras serán más veloces, otras más pausadas, etc., pero todas sonarán de manera simultánea. Esa característica de independencia de las melodías pero dentro una simultaneidad es lo que conforma la polifonía¹⁴. Para ejemplificar veamos la siguiente figura:

¹⁴ Agradezco a la profesora de armonía musical María Soledad Donoso, docente del Departamento de Música de la Universidad de Concepción, por el valioso diálogo y las amables aclaraciones en torno a los conceptos musicales aquí tratados.

Figura 3: polifonía



Como se puede apreciar en la figura la consecutividad de las notas, principalmente las escritas en la clave de sol, conviven con la simultaneidad de las notas del acompañamiento en clave de fa, generando así un nivel de complejización mayor en la estructura musical.

En cuanto al verso poético, Mário de Andrade explica la inserción de la polifonía de la siguiente manera: “Si en lugar de usar sólo palabras sueltas [en la armonía] uso frases sueltas: hay la misma sensación de superposición no ya de palabras (notas) sino de frases (melodías). Por lo tanto: polifonía poética” (2002: 152).

De lo anterior se puede inferir que para el autor brasileño la polifonía dentro del verso es vista, principalmente, como una ampliación de la armonía, el verso armónico se complejiza más y se vuelve polifónico. Para entender la diferencia entre la aplicación de cada uno de los conceptos musicales mencionados, veamos los siguientes ejemplos que el escritor brasileño expone en su “Prefácio interessantíssimo”:

- a) Verso melódico: “Sao Paulo es un escenario de bailes rusos” (*id.*)

b) Verso armónico: “La perrada... La bolsa... Las fullería...” (*id.*)

c) Verso polifónico: “El engranaje trepida... La bruma nieva...” (*id.*)

Por último, cabe destacar que si bien los conceptos musicales mencionados son aplicados a la escritura poética, esto no se realiza a través de la sonoridad del poema, pues la dimensión sonora es aquí desplazada por la intelectual, debido a que la realización de la polifonía poética se efectúa de manera conceptual, principalmente, mediante el carácter semántico y sintáctico de las palabras y frases, y no a través del sonido, como indican Clarice Zamorano Cortez y Sarah Casagrande: “a ‘harmonia poética’ a qual Mário se refere, realiza-se na inteligência de forma simultânea, não ocorre como na harmonia e/ou polifonia musical” (*op. cit.*: 153).

3.3. Aplicación del modelo de análisis músico-poético

Luego de establecer la manera en que los conceptos musicales son utilizados por Mário de Andrade en la construcción de un modelo de análisis poético, creo pertinente la aplicación de éste sobre algunos textos poéticos con el fin de verificar su funcionalidad. Veamos, primeramente, un ejemplo sobre el poema “O domador” (1987: 92) del poeta brasileño, perteneciente a *Paulicéia desvairada*:

Alturas da Avenida. Bonde 3.

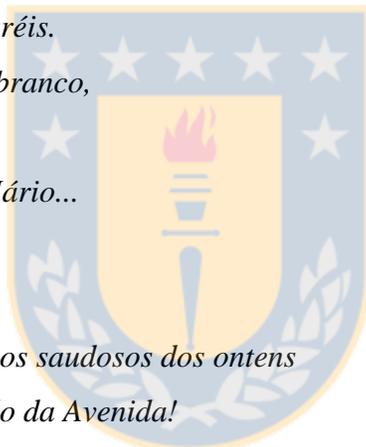
Asfaltos. Vastos, altos repuxos de poeira

*sob o arlequinal do céu oiro-rosa-verde...
As sujidades implexas do urbanismo.
Filés de manuelino. Calvícies de Pensilvânia.*

*Gritos de goticismo.
Na frente o tram da irrigação,
onde um Sol bruxo se dispersa
num triunfo persa de esmeraldas, topázios e rubis...
Lânguidos boticellis a ler Henry Bordeaux
nas clausuras sem dragões dos torreões...*

*Mário, paga os duzentos réis.
São cinco no banco: um branco,
um noite, um oiro,
um cinzento de tísica e Mário...
Solicitudes! Solicitudes!*

*Mas... olhai, oh meus olhos saudosos dos ontens
esse espetáculo encantado da Avenida!
Revivei, oh gaúchos paulistas ancestramente!
e oh cavalos de cólera sangüínea!
Laranja da China, laranja da China, laranja da China
Abacate, cambucá e tangerina!
Guardate! Aos aplausos do esfusiante clown,
Heróico sucessor da raça heril dos bandeirantes,
Passa galhardo um filho de imigrante,
Louramente domando um automóvel!*



Luego de su lectura veamos ahora una versión traducida del poema para facilitar su análisis¹⁵:

Alturas de la Avenida. Carro 3.
Asfaltos. Vastos, altos empujes de polvo
Bajo el arlequinal del cielo verde - rosa - oro....
Las suciedades implejas de la urbanización.
Filetes de manuelino. Calvicies de Pensilvania.

Gritos de goticismo.
Delante el tranvía de la irrigación,
Donde un Sol brujo se dispersa
En un triunfo persa de esmeraldas, topacios y rubíes....
Boticellis lánguidos leyendo a Henry Burdeaux
En las clausuras sin dragones de los torreones....

Mario, paga los doscientos réis.
Son cinco en el banco: un blanco,
Una noche, un rubio
Un ceniciento de tísico y Mario....
¡Solicitudes! ¡Solicitudes!

Pero.... Mira, oh mis ojos nostálgicos de ayer
¡Ese espectáculo encantado de la Avenida!
Revive, ¡oh gauchos paulistas ancestralmente!
Y ¡oh caballos de cólera sanguínea!
¡Naranja de China, naranja de China, naranja de China!

¹⁵ Agradezco la traducción del portugués realizada por la Dra. Clicie Nunes Adao, docente del Departamento de Español de la Universidad de Concepción.

¡Aguacate, cambucá y mandarina!
¡Cuídate! A los aplausos del payaso lleno de vida,
Sucesor heroico de la raza heroica de los bandeirantes,
Pasa gallardo un hijo de inmigrante
¡Domando rubiamente un automóvil!

En este poema se puede observar que la primera estrofa está cargada de versos polifónicos, es decir, frases (melodías) que se van superponiendo y van manteniendo su sentido, su vibración, a medida que van apareciendo las demás, formando así un sonido, una simultaneidad de palabras. “Alturas de la avenida. Carro 3. Asfaltos...”, etc. son frases que muestran su aislamiento de las otras, no completan entre sí su sentido, sino que cada una guarda el suyo propio y lo hace sonar junto al de las demás. Simultaneidad característica de la armonía, pero son versos polifónicos porque sus componentes son frases, es decir, melodías, o mejor dicho, versos melódicos; “alturas de la avenida...” es una imagen que se completa al pasar por todos sus componentes semánticos, movimiento horizontal, lineal, melódico. La segunda estrofa del poema es completamente melódica, la cual concluye su significado en la acción del sujeto ejecutada al principio de la tercera estrofa: “Mário paga los doscientos réis...”. Luego un verso armónico “Un blanco. Una noche. Un rubio...” que desemboca en polifonía al final de la estrofa. Y luego las dos estrofas finales se desarrollan melódicamente.

Este breve análisis muestra la construcción músico-poética del poema, el cual contiene los tres tipos de versos que contienen las nociones musicales descritas. Veamos ahora la aplicabilidad del modelo en dos textos de Vicente Huidobro con el

fin de exponer su funcionalidad en otras propuestas poéticas. El primer ejemplo lo encontramos en las estrofas I y IV de la primera parte del poema *Adán* titulada “El caos” (*ibid.*: 29):

(I)

*Silencio. Noche de las noches. Ausencia
de todo vigor, noche onda y oscura. Inercia
preñada de futuras fuerzas,
anhelos y deseos incompletos,
creaciones en embrión frustradas,
truncos intentos,
ansias comprimidas y guardadas.
Revolución de gérmenes
anuncios de simientes. [...]*



(IV)

*Éter que va a ser luz cuando tiemble y ondule,
neblina que camina a condensarse
que será sólida cuando a sí misma se fecunde,
cuando en revoluciones logre compenetrarse[...]*

En estas estrofas es posible identificar una estructura polifónica para la primera, mientras que la cuarta es fundamentalmente melódica. El uso del punto es un buen indicador de los versos polifónicos, ejemplo de esto: “Silencio. Noche de las noches. Ausencia de todo vigor, noche onda y oscura.”, mientras que el uso de comas indica enumeración y por ende versos melódicos. La cuarta estrofa es puramente

melódica, pues la manera en que tendrán lugar las transformaciones del Éter que se menciona en el primer verso, son especificadas al final, lo que implica un recorrido lineal por los elementos hasta completar en el último verso el sentido total de la estrofa.

Este primer ejemplo muestra que la teoría de Mário de Andrade es aplicable a los poemas de Vicente Huidobro, y que la escritura del chileno contiene esa estructura armónica y polifónica que, según el poeta brasileño, subvierte el uso predominante del verso melódico de la poesía tradicional. Aún más, si los planteamientos de Mário de Andrade apuntan al desarrollo de una escritura totalmente polifónica en su construcción, este fenómeno también puede observarse en el segundo ejemplo, el poema “Nocturno” perteneciente al libro *El espejo de agua* (1916) (*ibid.*: 72):

*Las horas resbalan lentamente
como las gotas de agua por un vidrio
Silencio nocturno.*

*El miedo se esparce por el aire
y el viento llora en el estanque.*

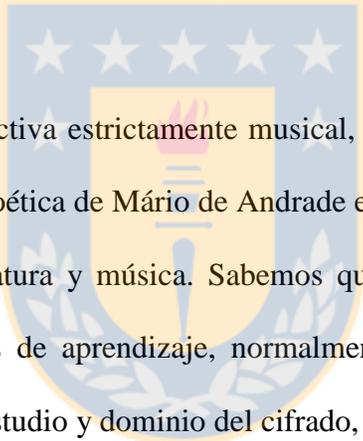
¡Oh!...

*Es una hoja.
Se diría que es el fin de las cosas.
Todo el mundo duerme...
un suspiro;*

en la casa alguien ha muerto.

Este poema está constituido por una serie de versos polifónicos que no se interrumpe por estrofas melódicas, y que ni siquiera contiene versos armónicos. Es una construcción poética de Huidobro que se ajusta plenamente a la teoría de Mário de Andrade.

3.4. Consideraciones musicales sobre la poética de Mário de Andrade



Desde una perspectiva estrictamente musical, hay varios puntos a analizar al momento de abordar la poética de Mário de Andrade en lo que respecta a los vínculos que establece entre literatura y música. Sabemos que el estudio musical se puede dividir en distintas áreas de aprendizaje, normalmente suele dividirse en teoría y solfeo, que se refiere al estudio y dominio del cifrado, es decir, de la notación musical y su lecto-escritura; armonía y contrapunto, entendida esta área como el estudio de las relaciones entre los sonidos y sus combinaciones; y la rítmica, el estudio y aplicación de estructuras temporales (intervalos) que influyen en la naturaleza de las obras. Desde este esquema básico lo primero que se observa es que el área musical a la que alude Mário de Andrade en sus relaciones con la poesía es específicamente armonía y contrapunto, bajo los códigos provenientes de la teoría musical tradicional europea, es decir, entendiendo la armonía como la “enseñanza de los sonidos simultáneos (acordes) y de sus posibilidades de encadenamiento, teniendo en cuenta sus valores

arquitectónicos, melódicos y rítmicos, y sus relaciones de equilibrio” (Schoenberg, 1979: 7), y el contrapunto como la “enseñanza de la conducción de las voces teniendo en cuenta la combinación motivica” (*id.*). Este es uno de los hechos que diferencia a Mário de Andrade de otros autores que en Latinoamérica han vinculado literatura y música tanto en el desarrollo de sus obras como en sus planteamientos estéticos, pues mayoritariamente los vínculos que se han establecido entre ambas disciplinas abordan la música desde el área de la rítmica y no desde la armonía¹⁶, como lo demuestran algunas lecturas críticas sobre ciertas narraciones de Carpentier o Cortázar que en su construcción incluirían procedimientos rítmicos musicales específicos. Dicho esto, es posible establecer que uno de los valores fundamentales de los planteamientos de Mário de Andrade es llevar los vínculos entre poesía y música a una dimensión musical -armonía y contrapunto- no explorada hasta el momento con la lucidez y precisión necesarias para una aplicación que vaya más allá de un uso metafórico o una simple analogía. Ahora bien, el autor en sus planteamientos toma el sentido de los conceptos musicales (melodía, armonía y polifonía) y los desplaza a la construcción de los versos poéticos, con lo cual se manifiesta claramente su conocimiento musical -que a nuestro juicio es fundamental para una equilibrada aplicación- sin embargo, si bien su uso no es mera metáfora o analogía, pues hay en el autor un acabado entendimiento musical de los procedimientos que utiliza y no modifica ni subvierte el significado musical de los conceptos, su aplicación sigue siendo literaria y no musical, pues lo que está implicado en sus planteamientos no es

¹⁶ Entendiendo ésta como el área específica del aprendizaje musical y no como el fenómeno sonoro de simultaneidad descrito anteriormente.

el sonido mismo, sino ideas y conceptualizaciones del sonido, y en este punto conectamos con los planteamientos de Carmen Alonso quien al observar las dificultades que surgen al relacionar literatura y música indica: “los problemas teóricos con los que nos enfrentamos al comparar dos artes tan distintas son de orden semiológicos y numerosísimos, y derivan del punto de vista fuertemente verbalista que caracteriza en general nuestra concepción del significado” (2002: 7-8).

Este planteamiento nos muestra la manera en que lo conceptual tiene hegemonía por sobre el conocimiento sensible en los vínculos entre ambas disciplinas, pues en las relaciones entre literatura y música que analizamos el concepto pareciera primar por sobre el fenómeno sonoro que lo sustenta. Sin embargo, desde una perspectiva estrictamente musical el concepto no es la música, el sonido es la materia prima de toda música, no su conceptualización, ejemplo de esto es la partitura, que por sí misma es un conjunto de grafismos y sólo es música cuando suena mediante su ejecución instrumental, el concepto, por lo tanto, es sólo la forma que el sonido adopta en el pensamiento para ser inteligible. De esta idea se desprende que toda aplicación de conceptos musicales sobre otra área de conocimiento debiera completar su sentido con la audición, pues de esta manera se obtendría el conocimiento sensible que permite tener una idea cabal del fenómeno sonoro al que el concepto alude. Cuando intentamos abordar la melodía desde su consecutividad, la armonía desde su simultaneidad, la polifonía desde una complejización que incluye y amplía melodía y armonía, la disonancia desde su tensión o falta de equilibrio, o el ritornelo desde la idea de repetición, estamos definiendo un concepto, desglosando una intelectualización, pero en el ámbito acústico nada está sonando para permitirnos

entender la naturaleza del fenómeno, desde esta perspectiva la manera más concreta de abordar el real significado de un concepto musical sería escuchándolo, es decir, integrando la experiencia sensible al proceso de comprensión.

Desde esta perspectiva la idea de Lévi-Strauss de que la música no tiene palabras parece carecer de sentido, ya que la música no tiene palabras y no parece necesitarlas, pues la naturaleza de la música no es verbal sino sonora. Al señalar que la música carece de palabras se está imponiendo hegemónicamente la primacía de lo conceptual, de lo inteligible y del lenguaje verbal como sistema modelo, por sobre el conocimiento sensible que resulta de la dimensión sonora de la música, se está buscando heterogeneizar lo racional (concepto, palabra, lenguaje) con lo sensible (sonido, impresión acústica) en desmedro de este último. Al respecto George Steiner en el artículo “El abandono de la palabra”, perteneciente a su obra *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano* (2000), indica: “vivimos en el acto del discurso. Pero no podemos presumir que la matriz verbal sea la única donde concebir la articulación y la conducta del intelecto. Hay modalidades de la realidad intelectual y sensual que no se fundamentan en el lenguaje, sino en otras fuerzas comunicativas como la imagen o la nota musical” (28). Otra respuesta a este planteamiento es que la música no tiene palabras porque está por sobre ellas, perspectiva más espiritualista sobre ella pero no menos significativa en cuanto manera de abordar el fenómeno desde otras formas de entendimiento más allá de lo estrictamente racional. Desde los relatos mitológicos hasta el estudio de la mística observamos la manera en que la música es vinculada a lo sagrado y/o a un espacio de creación pura donde los límites de la palabra son abolidos, George Steiner repara “la

poesía lleva *hacia* la música [...] se convierte en música cuando alcanza la intensidad máxima de su ser” (*ibid.*: 64), y posteriormente agrega, “en la música, mucho más que en la palabra o en las artes plásticas, es donde las convenciones estéticas se acercan más al origen de la energía creadora pura, donde más de cerca se tocan sus raíces en el inconsciente y en el centro fáustico de la vida misma” (*ibid.*: 65).

Volviendo a la aplicación que Mário de Andrade realiza de los conceptos musicales sobre los versos poéticos, cabe mencionar que a pesar de que sus planteamientos no cruzan la frontera de lo intelectual, el intento por ampliar las fronteras de los vínculos entre ambas disciplinas generando un modelo de análisis poético en función de ideas musicales de armonía y contrapunto que resulta en lo que él llama “polifonía poética”, es del todo sugerente y novedoso en su contexto espacio-temporal y sobre todo artístico. Creo pertinente especificar algunas ideas en torno al ritmo, pues si bien este no es el vehículo musical desde el cual Mário de Andrade conecta poesía y música, si es un fenómeno importante de destacar a la hora de referirnos a los vínculos entre ambas disciplinas. Lo primero es mencionar que el ritmo puede concebirse como una sucesión ordenada de intervalos temporales, por lo tanto, puede manifestarse independiente del sonido o de la música (ritmo cardíaco, ritmo del tráfico, etc.), el ritmo es frecuencia y movimiento en el tiempo, no sonido afectando la percepción sensible. Lo segundo, es que debido a lo anterior el estudio del ritmo de una narración o una composición poética no necesariamente implica un vínculo con la música, pues la música hace uso del ritmo como también otros elementos lo hacen, como por ejemplo la naturaleza o el habla. El ritmo trasciende a la música debido a que su naturaleza es temporal no sonora, por lo tanto, están

estrechamente entrelazados en tanto el sonido también necesita de un soporte temporal para manifestarse, sin embargo el ritmo puede prescindir del sonido para realizarse, a diferencia de los fenómenos de melodía, armonía, disonancia o polifonía, que sin sonido no sobreviven. Podríamos decir que el ritmo es una conceptualización arraigada en lo temporal no un fenómeno sonoro, -un director de orquesta puede marcar con su mano un ritmo de 4/4 sin que haya música de por medio-, y que la música reproduce el ritmo a través del sonido, lo actualiza en la dimensión acústica – la orquesta convierte ese ritmo en música-.

Aclaradas estas ideas en torno al ritmo, cabe mencionar que la relación que Mário de Andrade establece entre música y poesía conecta con un tercer elemento, la teoría. El autor hace uso de la teoría musical para plantear un sistema de construcción y análisis de los versos poéticos aplicable a cualquier poema, por lo tanto, estamos aquí en frente de un metadiscurso teórico en tanto la teoría musical es desplazada y funcionalizada como teoría literaria, es decir, discurso teórico aludiendo a discurso teórico. Y es este el máximo valor que observamos en los planteamientos de Mário de Andrade, pues a diferencia de otros vínculos entre literatura y música observados en otros autores latinoamericanos, que se realizan en el plano creativo: temático y estructural, principalmente, el brasileño realiza estos vínculos en la dimensión teórica. Esta condición metadiscursiva en el nivel teórico es lo que nos permite indicar que la propuesta poético-musical de Mário de Andrade puede ser considerada como un antecedente de la manera postmoderna de concebir y manifestar los vínculos entre literatura y música, pues, siguiendo a Alfonso de Toro, dentro de las características

principales de la postmodernidad encontramos el metadiscurso, la intertextualidad y la autorreflexividad.

3.5. Desplazamientos entre literatura y música en la poesía de Mário de Andrade y vínculos con la postmodernidad

Para un mayor entendimiento de la propuesta poético musical de Mário de Andrade se hace preciso reconocer la naturaleza de los vínculos entre literatura y música, y verificar en que dimensión ocurren los desplazamientos entre ambas disciplinas. Como se indicó anteriormente, la relación que se observa en los planteamientos del autor es de orden más literario que musical, en tanto la polifonía poética se realiza en el intelecto y no en la dimensión sonora, por otra parte, el área musical desde donde el autor extrae los conceptos musicales es el estudio de armonía y contrapunto, y por último, estas relaciones, además de abarcar la dimensión creativa, es decir, la producción poética propiamente tal, vinculan la dimensión teórica tanto musical como literaria. Estas conclusiones preliminares nos permiten acercarnos al esclarecimiento de la naturaleza que el vínculo entre literatura y música adquiere en los planteamientos de Mário de Andrade, para esta delimitación usaremos el concepto de “expansión” propuesto por Rossana Dalmonte, concepto que aplica desde los postulados de la lingüística refiriéndose a la situación en que un elemento es añadido a otro sin que este cambie o modifique las relaciones ni las funciones del elemento base. La autora establece, además, tres dimensiones en las cuales la

expansión puede ocurrir, fonológica, gramatical y semántica, las cuales como observaremos pueden presentarse de manera individual o entremezcladas.

La expansión en el nivel fonológico, se refiere al traslado que se produce mediante el sonido, es decir, cuando el vehículo del desplazamiento de una disciplina a otra es la dimensión sonora, sin embargo, como se ha demostrado, la relación entre literatura y música que establece Mário de Andrade en sus planteamientos estéticos no sucede en este nivel, pues la polifonía poética a la que aspira el autor sólo se realiza de manera intelectual y no participa de la construcción fonológica de los versos.

En cambio como la aplicación de los conceptos musicales de melodía, armonía y polifonía implica un procedimiento específico de construcción sintáctico de los versos, sí es posible observar en los planteamientos de Mário de Andrade una expansión en el nivel gramatical. Según explica Dalmonte, “cualquier composición poética significativa, tanto si es una pieza de improvisación como el resultado de una cuidadosa elaboración, conlleva una elección de materiales y convenciones lingüísticas orientadas hacia una meta” (en Abbate *et. al.*, 2002: 100), en el caso de Mário de Andrade esta meta es, a través de una construcción sintáctica específica, integrar el sentido de los conceptos musicales de melodía, armonía y polifonía. Cabe destacar que para la autora la construcción sintáctica de un verso poético, entendida como la elección de materiales y convenciones, no es semejante a la elección de materiales y convenciones sonoras en la construcción de una pieza musical, “las reglas gramaticales del lenguaje son diferentes de las de la música, como ha sido demostrado por los resultados negativos de todos los intentos de comparación entre

ambas” (*ibid.*: 101). Sin embargo, la similitud que para Dalmonte permite la expansión en este nivel es que tanto en el lenguaje como en la música la percepción final por parte del receptor es producida por la suma de sus elementos constitutivos y sus combinaciones, es decir, por mediación de la sintaxis. La autora explica que el sentido de una frase más que estar en sus palabras está en sus combinaciones y similar situación observa en la música “puede decirse lo mismo en el caso de una obra musical, que es sentida por la mente como una totalidad coherente y no como la suma de sus estímulos sonoros singulares percibidos por el oído” (*ibid.*: 103).

En el caso de Mário de Andrade es posible observar esta situación, pues la organización sintáctica de los versos percibida como una totalidad, además de revelar el sentido literal de la frase, revela el sentido musical que el autor busca expresar, los ejemplos dados anteriormente sobre los tipos de versos (melódico, armónico y polifónico) ayudan a ilustrar lo planteado:

- a) Verso melódico: “Sao Paulo es un escenario de bailes rusos” (en Schwartz, 2002: 152)
- b) Verso armónico: “La perrada... La bolsa... Las fullería...” (*id.*)
- c) Verso polifónico: “El engranaje trepida... La bruma nieva...” (*id.*)

Como es posible observar el verso melódico contiene una sintaxis lineal donde el sentido de la frase se obtiene en la medida en que se van recorriendo cada uno de sus elementos constitutivos, mientras que el verso armónico elimina los conectores y muestra conceptos cerrados en base a la enumeración de sustantivos que dejan una

idea que no necesita ser desarrollada para ser entendida, es decir, a través de la sintaxis el autor modifica el sentido de linealidad que le permite desarrollar las nociones de consecutividad y simultaneidad, propios de los conceptos musicales de melodía y armonía respectivamente, y con estos dos crear el sentido de polifonía poética, es decir, varios sentidos autónomos que operan de manera simultánea, de la misma manera en que operan los motivos melódicos sujetos a una armonía central en la polifonía musical.

La expansión para Dalmonte implica mantener las funciones y relaciones del elemento base, y desde esta perspectiva es posible afirmar que la función de la melodía de crear un sentido en base a su consecutividad y la de la armonía de hacerlo en base a su simultaneidad, son desplazadas al ámbito poético sin ninguna alteración, la construcción sintáctica de los versos poéticos descritos, independientemente del sentido aislado de sus elementos constitutivos, opera en función de recrear las funciones de consecutividad y simultaneidad que melodía y armonía contienen en la dimensión musical, por lo tanto, el elemento base aquí es el conjunto de conceptos musicales y el elemento que genera la expansión es la poesía.

De lo dicho es posible constatar que en la propuesta músico-poética del brasileiro ocurre una expansión entre ambas disciplinas en el nivel gramatical, ahora bien, como los conceptos musicales son desplazados mediante la construcción sintáctica de los versos desde la música a la poesía, estos adquieren su concreción en la poesía en la noción de polifonía poética y todo esto ocurre en un plano intelectual y no sonoro, por lo tanto, es posible indicar que también ocurre aquí una expansión semántica.

Según la autora, en esta categoría la estructura y disposición de los componentes del elemento que genera la expansión busca reproducir las figuras de sentido seleccionadas de la gama polisemántica total del elemento expandido. Traducido al caso de Mário de Andrade nos referimos a que el escritor en sus planteamientos lo que hace es seleccionar un elemento semántico específico de cada concepto musical -la idea de consecutividad de la melodía y la idea de simultaneidad de la armonía- y lo desplaza y reproduce en la poesía mediante la construcción sintáctica de los versos, por lo tanto, en estricto rigor en la propuesta de Mário de Andrade no encontramos melodía en los versos, sino consecutividad y linealidad, ni tampoco armonía, sino la idea inteligible de simultaneidad que se desprende de ella. Tampoco encontramos polifonía, sino un conjunto de sentidos independientes que operan de manera simultánea, de la misma manera en que opera la polifonía musical, dicho de otro modo, la especial disposición sintáctica de los versos reproduce una idea musical, una conceptualización, no lo que llamamos música en su dimensión sonora.

Cabe destacar que en la propuesta de nuestro autor la expansión que ocurre entre música¹⁷ y poesía se desarrolla de manera bilateral, en tanto, existe un primer desplazamiento desde la música a la poesía de carácter semántico, es decir, se inicia el desplazamiento con la elección de algunas áreas de significado provenientes de conceptos musicales –consecutividad, simultaneidad y fusión de éstas en la polifonía-

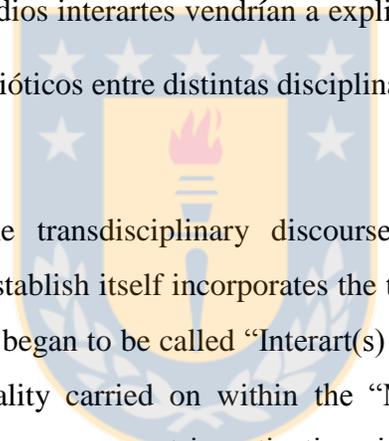
¹⁷ A pesar de que Mário de Andrade conecta poesía con ideas musicales sin expandirse a una dimensión sonora, aun así consideramos estas conceptualizaciones de la música como parte de la Música, entendiendo esta última como una disciplina artística que engloba su teorización, crítica y manifestación sonora. Cabe destacar que en nuestro enfoque la manifestación sonora es el elemento fundamental de la disciplina.

y se instalan en la práctica poética. Posteriormente, ocurre el proceso contrario donde la expansión ocurre desde la poesía a la música, pues una vez instaladas las nociones musicales en la poesía, la construcción sintáctica de los versos la concretiza, es decir, la expansión gramatical ocurre en dirección opuesta a la expansión semántica.

Al abordar el concepto de expansión entre música y poesía que Mário de Andrade realiza, resulta ineludible referirse a las teorizaciones sobre el concepto de traducción intersemiótica en lo que respecta al desplazamiento del significado de un sistema de signos a otro, en este caso de la teoría musical al texto poético. Roman Jakobson (1963) al teorizar sobre el concepto de traducción nos informa de tres tipos: intralingüística, referida a la reformulación de un texto en otro dentro de la misma lengua; extralingüística, el traspaso del texto de una lengua a otra; y la traducción intersemiótica o transmutación, como el pasaje de un código lingüístico a otro no lingüístico. Sin embargo, su teorización es esencialmente verbalista, pues considera como eje de las traducciones el sistema de signos lingüístico, mientras que como se observa en los planteamientos de Mário de Andrade, el sistema de signos matriz en el desplazamiento que genera es el de la teoría musical occidental, al respecto el estudioso Alfredo Cid indica: “la perspectiva de Jakobson parte de una óptica que coloca al lenguaje como el centro a partir del cual se observa el traslado semántico de un sistema a otro” (2008: 3). Debido a esto es necesario recurrir a una idea de traducción intersemiótica que vaya más allá de los postulados estrictamente verbales y que se muestre más inclusiva con modalidades más allá de la palabra en el proceso, para lo cual los conceptos de intermedialidad, relaciones interartes y transposición intersemiótica son más abarcadores, pues la intersemiótica con el correr del tiempo

pasa de ser un concepto teórico a un ámbito de estudio y una práctica mucho más amplios, como indica Alfredo Cid: “la descripción de los procesos de transmutación del significado se liberan de la prisión de la traducción lingüística” (*ibid.*:4) y posteriormente añade, “una vez liberada de la prisión de los instrumentos lingüísticos, la intersemiótica adquiere un rango propio que, en cuanto concepto de abstracción teórica, permite identificar problemas hacia las cuales dirigir los instrumentos semióticos en su ejercicio analítico” (*ibid.*: 5).

Para Claus Clüver el desarrollo del concepto de intermedialidad y especialmente el de estudios interartes vendrían a explicar de manera más abarcadora los desplazamientos semióticos entre distintas disciplinas artísticas, según indica:



The transdisciplinary discourse on intermediality that has begun to establish itself incorporates the traditions of what some fifteen years ago began to be called “Interart(s) Studies” and the discussion of intermediality carried on within the “Media Studies” disciplines as well as the more recent investigations into the “New Media Poetries” based on the digital media. (2008: 20)

Desde esta perspectiva podríamos decir que el procedimiento que realiza Mário de Andrade se inscribe dentro de las relaciones interartes donde se observa, en términos de Clüver, una transposición intersemiótica (intersemiotic transposition) que

toma el significado de un lenguaje sígnico, el de los conceptos de teoría musical, y los desplaza a otro código de signos, el lenguaje poético¹⁸.

Luego de haber definido los vínculos entre literatura y música que Mário de Andrade establece en su propuesta poético-musical, cabe preguntarse de qué manera es posible conectar esta situación con la postmodernidad, cuáles son las características que permiten vincular la poética del autor con la manera postmoderna de concebir las relaciones entre literatura y música y en base a qué aspectos es posible afirmar que esta poética puede configurarse como un antecedente de la mirada postmoderna sobre el tema.

Primeramente, cabe preguntarnos cuáles son los cuestionamientos e ideas estéticas que impulsan a Mário de Andrade a generar dichos vínculos entre poesía y música, más allá de su formación musical como pianista en el ámbito personal¹⁹, y en este contexto existen dos situaciones clave que nos permiten aclarar la situación: la rebeldía estética que caracteriza su obra y su pensamiento; y el carácter nacionalista y localista en relación con la tradición europea que define sus planteamientos tanto en su práctica musicológica en torno a la música del Brasil, como en su práctica literaria y su relación con el movimiento modernista.

La rebeldía de Mário de Andrade es clara y explícita en lo que respecta a la tradición poética anterior, de esto dan cuenta aspectos de su poesía como la

¹⁸ Al respecto nos gustaría señalar que una de las proyecciones de este estudio en futuros trabajos es la profundización en un análisis de tipo intermedial más acabado en cada uno de los autores que conforman nuestro objeto de estudio, pues en esta tesis hemos privilegiado el vínculo de las relaciones entre literatura y música con las teorías sobre postmodernidad y con los planteamientos sobre lo sagrado.

¹⁹ La primera vocación de Mário de Andrade fue la música. En 1911 ingresó al Conservatorio de São Paulo, donde luego de estudiar piano ejerció como profesor.

predilección por el verso libre y su idea de la representación artística desvinculada de la mimesis de la naturaleza, por lo tanto, el ánimo de originalidad y de diferenciación es uno de los motores de su práctica creativa y analítica, de lo cual podemos inferir que la inclusión de los conceptos musicales en su poesía tendría esta característica, pues el resultado de esta mezcla en su “polifonía poética” vendría a ser el resultado de su exaltación por la creación pura en oposición al concepto de copia en el cual ve enmarcada la tradición poética que le precede. Al respecto Julia Kristeva (1999) en su análisis sobre el sentido de la rebeldía en la sociedad actual, señala la existencia de una rebeldía artística totalmente necesaria socialmente, que funciona como la conciencia crítica de la sociedad actual y que los grandes momentos del arte y la cultura en el siglo XX fueron momentos de rebeldía formal y metafísica, y es precisamente con estas características que observamos la figura artística de Mário de Andrade, pues su práctica artística va de la mano de una conciencia crítica tanto en lo estético como en lo cultural y social, Kristeva indica, además, que el papel de la crítica y teoría literarias es de mostrar el valor de las experiencias de rebeldía formales y filosóficas de la época, y es justamente esto lo que encontramos en las reflexiones del autor y en los postulados del movimiento modernista, la evidencia de una rebeldía que destaca los valores nacionales y del continente latinoamericano en oposición a la tradición europea y a los efectos de la colonización. De este planteamiento podemos concluir que un posible vínculo del autor con el contexto postmoderno es, siguiendo a Kristeva, la rebeldía estética expresada en un nivel crítico-reflexivo, pues como se vio anteriormente es en este nivel donde Mário de

Andrade establece el innovador desplazamiento de conceptos de teoría musical hacia la construcción del verso poético.

Por su parte, la exaltación artística de lo nacional y local es clara en la práctica musicológica del autor, quien al observar la evolución social de la música en Brasil exalta sus formas primigenias de lo colectivo y ritualístico, y presta atención a la manera en que la música local al occidentalizarse pierde su carácter esencial para tener un carácter decorativo. Por otra parte, el rescate de lo primitivo, en la corriente modernista no sólo se observa en los planteamientos de Mário de Andrade, también Oswald de Andrade le da un carácter esencial en su propuesta de antropofagia cultural, proyecto que para Eduardo Subirats (2004) conforma junto al surrealismo una de las últimas visiones del paraíso, entendiendo esto como una vuelta a un estado adánico, en tanto la antropofagia cultural es una nueva forma de concebir la realidad basada en el retorno a las sabidurías milenarias de la selva para así trazar una visión histórica y cultural específicamente tropicalista. Hacemos alusión a la antropofagia porque, siguiendo a Subirats, para las vanguardias latinoamericanas la idea de canibalismo o antropofagia revelaba un estado de libertad ancestral sin trabas y una visión poética de renovación cultural, y es este el contexto en el cual la práctica literaria de Mário de Andrade tiene lugar, y son estos los planteamientos de libertad creativa que también encontramos presentes en sus reflexiones estéticas, además tanto el rescate de lo primigenio y colectivo que Mário de Andrade manifiesta en sus reflexiones sobre la música del Brasil, como en el proyecto modernista del cual surge el concepto de antropofagia cultural, encontramos un fenómeno esencial: la fusión de la civilización con un retorno a lo sagrado y arcaico. Claramente si nos remontamos

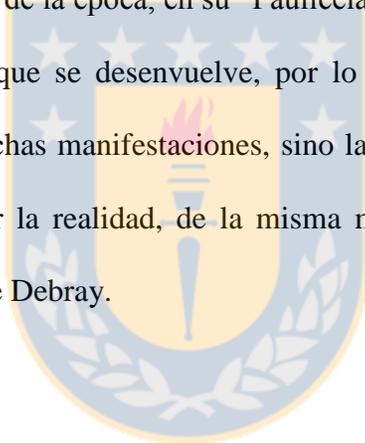
al origen común entre poesía y música es posible observar la relación que ambas disciplinas establecen con lo sagrado y arcaico, situación que podría haber motivado simbólicamente los vínculos entre música y poesía que el autor establece. Por otra parte, esta fusión de la civilización con lo arcaico, también nos permite conectar la propuesta poético-musical de Mário de Andrade con la postmodernidad, pues uno de los conceptos claves de la reflexión postmoderna en este sentido la entrega Régis Debray y su concepto de “arcaísmo postmoderno” (1996).

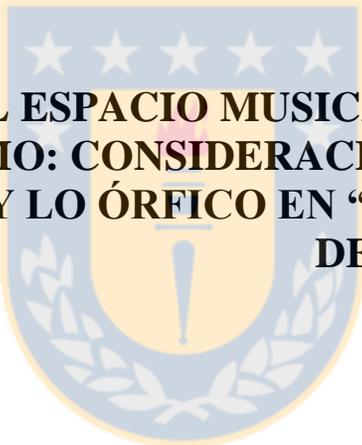
Para Debray en la postmodernidad surge un desarraigo de las tradiciones y de las ideas religiosas, lo que para Lyotard es el fin de los discursos totalizadores, sin embargo, este desarraigo trae inherentemente un dispositivo de contra-arraigo, es decir, la manifestación opuesta en la cual se experimenta un retorno de lo arcaico, una actualización de lo arcaico bajo los códigos propios de la época, pues según el autor, lo arcaico opera como un sustrato latente y no como un estado abolido por el paso del tiempo. Desde esta perspectiva si consideramos que la propuesta poético-musical de Mário de Andrade proviene de una rebeldía estética cifrada en el ámbito crítico-reflexivo y de una exaltación de lo primigenio de su cultura, expresado en el nacionalismo cultural presente tanto en su propia poética como en el proyecto modernista del cual surge también el concepto de antropofagia propuesto por Oswald, es posible señalar que en ambas situaciones está presente el sustrato arcaico. En el caso de la rebeldía, volvemos a los planteamientos de Julia Kristeva, quien explica que existe una estrecha relación entre la rebeldía y lo sagrado y arcaico. La autora indica como primera la “rebeldía edípica”, concepto tomado del psicoanálisis freudiano que se refiere a la figura simbólica del asesinato del padre en un origen

arcaico, el cual da origen a las formas de religiosidad y pacto social y establece un inseparable vínculo entre lo sagrado, la rebeldía y la transgresión. De este planteamiento se desprende la idea de que toda rebeldía contiene un componente sagrado, por ende es posible señalar desde la perspectiva de Debray, que toda rebeldía tiene su movimiento de contra-arraigo a través de su componente sagrado, es decir, toda rebeldía implica un arcaísmo. Cabe destacar que para Kristeva toda forma de arte es una continuación de lo sagrado, por ende, el arte, la rebeldía y lo sagrado serían inseparables. En el caso de Mário de Andrade, es posible observar que su rebeldía lo lleva al rescate de lo primigenio, al rescate de lo colectivo y ritual de las primeras formas musicales del Brasil y también a una visión primitivista de la práctica creativa, pero en un contexto no remoto sino centrado en su época, pues el arcaísmo no aparece como un retorno “a” lo arcaico, como un movimiento del sujeto hacia atrás a lo remoto, sino como un retorno “de” lo arcaico, en el sentido de la actualización de lo arcaico en el presente, un movimiento hacia delante de lo sagrado al momento del sujeto, de ahí que Jorge Schwartz señale a Mário de Andrade como “el primitivo de una nueva era”.

Como se ha visto la rebeldía estética que se relaciona con la propuesta poético-musical del Mário de Andrade, puede ser entendida como un arcaísmo, desde la perspectiva de Debray, hecho que permite establecer un vínculo entre el poeta brasileño y la reflexión postmoderna, más específicamente, considerar su propuesta como un antecedente de la manera postmoderna de concebir dichas relaciones entre literatura y música. Por otra parte, las ideas nacionalistas en el ámbito estético propuestas por el autor y por el movimiento modernista en general, también pueden

ser entendidas bajo la perspectiva de Debray, en cuanto dicho nacionalismo implica un retorno a su origen como nación con el fin de restablecer sus propias formas de concebir la realidad, rechazando el influjo foráneo de Europa y todo lo que implica la colonización. Ahora bien, cabe destacar que el arcaísmo presente en estos fenómenos, la rebeldía y el nacionalismo, tiene también una característica ecléctica en algunos puntos con el espacio y tiempo determinados del autor, pues los conceptos musicales que utiliza en su propuesta son tomados de la teoría musical tradicional europea, a su vez, su poesía, cargada de sus ideas de creación pura y no mimética, está enmarcada en el escenario del Brasil de la época, en su “Paulicéia desvairada”, título que alude al contexto paulista en el que se desenvuelve, por lo tanto, no es una nostalgia del pasado lo que motiva dichas manifestaciones, sino la latencia de un sustrato arcaico que permite reinterpretar la realidad, de la misma manera en que se manifiesta el arcaísmo postmoderno de Debray.





**4. EL ESPACIO MUSICAL COMO RUTA AL
ARCAÍSMO: CONSIDERACIONES DEL TIEMPO
Y LO ÓRFICO EN “EL PERSEGUIDOR”
DE JULIO CORTÁZAR**

El presente capítulo analiza las relaciones entre literatura y música presentes en el cuento “El perseguidor” de Julio Cortázar, la manera en que se generan desplazamientos entre ambas disciplinas, cómo este fenómeno es textualizado y las particularidades con que literatura y música se conectan en el nivel estructural del relato.

Luego de revisar los principales enfoques críticos sobre el relato, se analizarán dos aspectos fundamentales que resaltan de dicha narración: el cuestionamiento de las modalidades temporales y la manera en que es posible conectar este relato con la dimensión del mito, en este caso el mito de Orfeo, el cual como se verá opera como sustrato textual. Estos dos elementos permitirán poner en evidencia el funcionamiento de los vínculos entre literatura y música, pues operan como los conectores de dichas disciplinas.

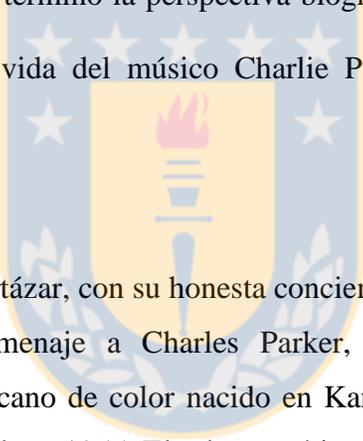
Teniendo esto en consideración se aplicarán los planteamientos de Jean-Jaques Nattiez acerca de las ideas de relato literario y relato musical, con el fin de esclarecer los desplazamientos posibles entre el discurso musical y el discurso narrativo, así como la posibilidad de inclusión de aspectos musicales en la configuración estructural del relato.

Por último, esta reflexión será enmarcada en el contexto de la postmodernidad con el fin de establecer que el relato de Cortázar da cuenta de un procedimiento postmoderno que permite entender la actual relación entre literatura y música en el contexto latinoamericano contemporáneo, a saber, el proceso de contra-arraigo que Régis Debray define como propio del concepto de *arcaísmo*, proceso que en el caso

de Cortázar se realiza mediante la relación entre literatura, mito y música presente en el relato.

4.1. Lecturas críticas sobre “El perseguidor”

En torno al relato “El Perseguidor” (1959) de Julio Cortázar se han establecido distintas lecturas e interpretaciones donde las más significativas parecieran ser, en primer término la perspectiva biografista, que busca relacionar los hechos narrados con la vida del músico Charlie Parker en quien está basada la historia:



Cortázar, con su honesta conciencia artística, señala que se trata de un homenaje a Charles Parker, *the Bird*, el famoso músico norteamericano de color nacido en Kansas City en 1920 y muerto en Nueva York en 1955. El relato está inspirado en numerosos detalles de la vida real de ese músico y en aspectos conocidos de su personalidad. (Borello, 1980: 574)

Otro aspecto a considerar son las aproximaciones a las similitudes entre Charlie Parker y Dylan Thomas debido al hábito del protagonista del relato Johnny Carter de leer al poeta inglés, “No es extraño que Parker leyera en la realidad de su existencia o (da casi lo mismo) en el cuento citado, todo el día los poemas de

Thomas. Se había encontrado con un hermano agujoneado por los mismos problemas metafísicos” (Estrázulas, 1980: 427).

Por otra parte, tenemos las propuestas analíticas que buscan resaltar la figura y el rol del crítico de arte a través de la imagen de Bruno, personaje desde cuya perspectiva nos es narrada la historia y quien se desempeña como crítico de jazz, ejemplo de esto es el caso de Samuel Gordon (1980) quien plantea que “*El Perseguidor* no es sólo un formidable relato, un magnífico intento de profundización en el arte y el artista y cuál sea la esencia de su naturaleza, sino también una agudísima aproximación a los «críticos artísticos» [...] y al discutido papel que desempeñan en la marcha y comprensión del fenómeno artístico” (1980: 595).

Otra lectura a considerar es la que centra el interés en el cuestionamiento del tiempo presente en la narración, esto a partir de las singulares percepciones espacio-temporales experimentadas por el protagonista del relato Johnny Carter, desde esta perspectiva la idea de relativismo cobra especial interés: “En este cuento todo está inmerso dentro de un relativismo espacio-temporal, de tal modo que las situaciones varían súbita e improvisadamente según el prisma con que se juzgan o según la persona que las considera” (Cifo, 1980: 416).

Por último, tenemos el enfoque interdisciplinario, cuya perspectiva es la más relevante para este estudio y la más vasta en términos cuantitativos, enfoque que busca resaltar los vínculos entre literatura y música, especialmente en lo que respecta a los procedimientos musicales que estarían presentes en la manera en que Cortázar construye el relato y en la inclinación del escritor argentino por el jazz. Ejemplo de esto es el estudio de Andrés González Riquelme (2003) quien aplicando la

terminología postestructuralista de Deleuze y Guattari (1997) indica que “este relato – su escritura, sus personajes, su problemática– está bajo un fuerte influjo del jazz [...] Más aún, podemos enunciar que este relato está maquinado por el jazz, está completamente atravesado por la máquina musical jazzística” (2003: 33), y, posteriormente concluye: “A través del relato ‘El perseguidor’ se produce un agenciamiento entre dos dominios diferentes: música y literatura” (*ibid.*: 44).

En este aspecto también es posible encontrar observaciones que apelan a los procedimientos escriturales específicos que Cortázar habría desarrollado vinculando aspectos musicales provenientes del jazz con la escritura de sus relatos como es el caso de la improvisación: “a partir de *El perseguidor* (1959), el jazz cobra una importancia destacada en la obra de Julio Cortázar a diversos niveles de interpretación literaria. Si en el texto mencionado se utilizó como base para la persecución, dentro de la realidad concreta de otra realidad intersticial, en *Rayuela* (1963), el autor ensaya la improvisación jazzística como forma de acercarse a la autenticidad a través de formas discursivas determinadas” (Soren, 1991: 657).

Estas últimas interpretaciones nos dan un panorama claro de lo que “El perseguidor” contiene en su matriz, una relación entre literatura y música que va más allá de lo meramente temático pues cruza todos los niveles del relato, y es desde este planteamiento que integramos el mito como elemento configurador del sustrato textual de la narración, estableciendo así una relación fundamental entre literatura, música y mito presente en éste y otros relatos del autor.

4.2. Johnny Carter y la figura mítica de Orfeo

Existe entre el protagonista de “El perseguidor” y la figura mítica de Orfeo una relación evidente: el carácter excepcional de su música; sin embargo, lo que no resulta tan evidente es que al profundizar en las similitudes entre ambos, es posible constatar que la figura de Johnny Carter está sustancialmente influida por el relato órfico de una manera subyacente, esto quiere decir que en la configuración básica del personaje protagonista del relato de Cortázar, los aspectos fundamentales del mito y del carácter de Orfeo se encuentran presentes de forma indirecta pero esencial, es decir, como un sustrato textual que nos permite lograr un mayor entendimiento del relato en su totalidad. Para desentrañar este planteamiento es necesario revisar los aspectos fundamentales del mito en cuanto a su historia, evolución y contenido, para luego establecer las relaciones pertinentes con la narración de Cortázar.

Lo primero que se sabe de Orfeo es que ya en la época arcaica de la Grecia antigua era un personaje famoso arraigado en lo mitológico y lo religioso, pues además de su carácter heroico y divino en la tradición griega era visto como el fundador de una religión mística, la “doctrina órfica” también conocida desde la perspectiva filosófica como “Orfismo” (Ferrater Mora, 1964: 340). La primera mención al músico la entrega el poeta Íbico que vivió en el siglo VI A.C. (Guthrie 1970: 1), diversos estudios críticos coinciden en esta fecha como primera datación del mito, “hacia el siglo VI antes de J.C. Orfeo gozaba ya de una fama múltiple que tenía su origen en las más diversas tradiciones” (Cabañas, 1948: 15), sin embargo, algunos estudios indican la posibilidad de que su historia fuera conocida con anterioridad, “la

figura de Orfeo aparece en el arte griego bastante pronto, es decir, desde la primera mitad del siglo VI A.C., por lo menos. Quizá desde el siglo anterior, pues el músico que [...] se ve, rodeado de animales, en un fragmento de vaso cretense del siglo VII, hallado en Fortetsa y conservado en el museo de Candía (Iraklion), bien podría ser el mágico cantor” (Panyagua, 1967: 11).

Posteriormente existen alusiones generales a Orfeo en diversos autores griegos y latinos como Platón, Esquilo, Aristófanes, Eurípides, Aristóteles y Pausanias; Píndaro, Apolonio de Rodas y Valerio Flacco nos muestran su faceta como argonauta junto al héroe Jasón; pero no es hasta el siglo I D.C. que el mito de Orfeo y Eurídice es cifrado como narración literaria en “Las Geórgicas” de Virgilio y en las “Metamorfosis” de Publio Ovidio Nasón, mas como es sabido la figura de Orfeo en la literatura excede los límites de la antigüedad, pues desde la modernidad su poder simbólico y sugestivo ha sido material para variados artistas europeos que han visto en este mito una fuente de inspiración²⁰, desde Rilke, Valery, Apollinaire, Rimbaud, Mallarme, Calderón de la Barca, Garcilaso y Góngora; y, en Latinoamérica, autores como Rosamel del Valle, Vinícius de Moraes y Graciela Maturo.

Los aspectos fundamentales del mito se pueden observar en la siguiente descripción realizada por Jean Chevalier y Alain Cheerbrant (1995) que por su claridad transcribimos completa:

²⁰ Al respecto Pierre Brunel (2002) señala que el mito de Orfeo se encuentra arraigado en la tradición europea, por lo tanto, más que ser un arquetipo universal sería un símbolo de la cultura europea: “Orfeo nacido al norte de Grecia, no puede transferirse a otro continente que no sea Europa y eso por razones que derivan no tanto de su religión como de su genio [...] puede estar presente en las obras literarias o artísticas surgidas fuera de Europa, pero en una lengua o en un contexto europeos” (2002: 55). sin embargo, en este estudio no compartimos este punto de vista ya que concebimos el mito desde la perspectiva de la transculturación.

Personaje de un mito descrito de diferentes maneras por los poetas y oscurecido con numerosas leyendas. Orfeo, sin embargo, se destaca en todos lados como el músico por excelencia que con la lira o la cítara aplaca los elementos desencadenados de la tempestad, encanta a animales, plantas hombres y dioses. Gracias a esta magia de la música, llega a obtener de los dioses infernales la liberación de su mujer Eurídice, matada por una serpiente, cuando huía de los avances de Aristeo. Pero se le impone una condición: que no la mire antes de que vuelva a la claridad del día. Preso de la duda en medio del camino, Orfeo se da la vuelta: Eurídice desaparece para siempre. Inconsolable, Orfeo termina sus días acuchillado por las mujeres tracias cuyo amor él desdeñaba. (1995: 782)

Cabe añadir a esta descripción el carácter divino de Orfeo, pues si bien algunos textos lo presentan como hijo de la musa Calíope y del rey Eagro de Tracia, Ovidio lo presenta como el “hijo [...] del rubio Apolo” (1919: 99), al respecto Enrique Panyagua (1967) observa la influencia marcadamente apolínea de Orfeo en la tradición griega indicando que “No es sólo el carácter de su música. En las Argonáuticas de Apolonio de Rodas le vemos honrar a Apolo en repetidas ocasiones. Ya en la tragedia *Bassarae* de Esquilo aparecía Orfeo como un gran devoto de Helios-Apolo. Para autores más tardíos es incluso su hijo y discípulo” (*op. cit.*: 16). De acuerdo con estas referencias es posible constatar entonces que el mito de Orfeo tendría como elementos fundamentales los siguientes aspectos: su figura como portadora de un prodigioso poder a través de la música, el carácter divino del cantor, su gran dolor por la muerte de Eurídice, la bajada a los infiernos, la mirada prohibida que lo separa de su objeto de deseo, y su muerte en manos de las ménades.

Luego de haber presentado el mito en sus aspectos fundamentales cabe repasar cuales son los vínculos que permiten considerarlo como un sustrato textual para el relato “El perseguidor”. En primer término se observa la evidente relación entre Johnny Carter y Orfeo en cuanto ambos son portadores de una capacidad musical prodigiosa, al respecto el relato de Cortázar señala: “dueño de una música que no facilita los orgasmos ni las nostalgias, de una música que me gustaría poder llamar metafísica, Johnny parece contar con ella para explorarse, para morder en la realidad que se le escapa todos los días” (Cortázar, 1980: 313)²¹. La cualidad metafísica de la música de Johnny es lo que se impondrá en las observaciones musicales que Bruno, amigo y biógrafo del protagonista, nos irá presentando a través de la narración, puesto que concibe en ella una cualidad más elevada de la ordinaria que está por encima de los convencionalismos musicales tradicionales, y que, por el contrario, constituye una búsqueda dentro del espacio sonoro que termina por romper los límites entre la realidad ordinaria y una realidad trascendente donde tiempo y espacio se ven alterados. Por su parte, la música *metafísica* de Orfeo es capaz de los más grandes prodigios que también rompen con las leyes de la realidad ordinaria para dar paso a la manifestación de una realidad superior, como encantar los elementos de la naturaleza, hombres, dioses y dominar los peligros del inframundo, al respecto Virgilio señala, “Pasmáronse hasta el mismo averno y los hondos abismos del Leteo y las Euménides, crinadas de cerúleas serpientes; cesó en sus ladridos el trifauce Cerbero y se paró en el aire la rueda de Ixion” (1946: 146).

²¹ En adelante las citas a esta fuente serán señaladas sólo con el número de página correspondiente.

En cuanto a su divinidad, es posible observar que la figura de Orfeo manifiesta una contradicción entre sus facetas divina y humana, puesto que si bien sus poderes divinos le permiten acceder a realidades distintas de la ordinaria y a favores especiales de los dioses, como su ingreso al inframundo y la devolución de Eurídice, su debilidad humana le arrebató lo conseguido, esto expresado, principalmente, en la mirada que lo separa definitivamente de su mujer. En relación con este planteamiento es posible observar una similar contradicción en la figura del músico Johnny Carter, según explica Bruno “Johnny no es nada del otro mundo, pero apenas lo pienso me pregunto si precisamente no hay en Johnny algo del otro mundo” (322), y posteriormente, “en Johnny hay como el fantasma de otro Johnny que pudo ser, y ese otro Johnny está lleno de grandeza; al fantasma se le nota como la falta de esa dimensión que sin embargo negativamente evoca y contiene” (327). Como se puede observar para Bruno la genialidad musical de Johnny raya en lo divino, sin embargo, es la propia humanidad del músico la que sabotea esta cualidad, principalmente, a través de su condición de adicto y su carácter autodestructivo.

En cuanto a la figura de Eurídice, que es fundamental para el desarrollo del relato mítico debido a las consecuencias que acarrea su muerte en el destino de Orfeo, si bien no encontramos a Johnny Carter perdidamente enamorado de alguna de las mujeres que lo rodean, sí es posible encontrar la muerte de una figura femenina que desencadena en el músico un dolor tan profundo como el de Orfeo por Eurídice, esta es la muerte de su pequeña hija Bee²². Al respecto el mismo Johnny señala: “Bruno,

²² Cabe destacar que una situación parecida ocurre en la reescritura del mito que realiza la argentina Graciela Maturo en su libro de poemas *Cantos de Orfeo y Eurídice* (1996), donde una de las

ella era como una piedrecita blanca en mi mano. Y yo no soy nada más que un pobre caballo amarillo, y nadie, nadie, limpiará las lágrimas de mis ojos” (329). En el contexto de la narración de Cortázar el hecho más trágico vivido por Johnny es la muerte de su hija, dolor que lo acompañará hasta su muerte, de la misma manera en que Orfeo muere lamentando la pérdida de su mujer, y es Bruno quien sin palabras será capaz de reconocer este dolor en lo profundo de Johnny:

[...] de repente, sin nada que anuncie lo que va a suceder, veremos levantarse lentamente a Johnny, mirarnos y reconocernos, venir hacia nosotros [...] y lo veremos arrodillarse frente a mí, con toda naturalidad se pondrá de rodillas y me mirará en los ojos, y yo veré que está llorando, y sabré sin palabras que Johnny está llorando por la pequeña Bee. (332)

Uno de los aspectos más trascendentes del mito de Orfeo que se proyecta en la literatura posterior es la bajada al inframundo, morada de los muertos y reino de Hades. Las fuentes principales del mito brindan una clara importancia a este momento de la narración, pues tanto Ovidio como Virgilio describen detalladamente este pasaje. Según estos autores, la configuración del reino de Hades en la mitología griega se basa en tres aspectos fundamentales: ser un lugar subterráneo donde no llega la luz del sol, ser la morada de las almas de los difuntos y tener leyes inexorables, donde la que más destaca es su calidad de impenetrable para un ser

representaciones, en este caso la de Orfeo, es un niño que deambula por Paraná abrazado a un violín mientras una Eurídice adulta lo mira desde su balcón.

humano común sin haber fallecido. A partir de estos tres elementos constitutivos del averno es posible establecer las relaciones con el relato de Cortázar.

Lo primero a considerar es el carácter subterráneo del averno, que en “El perseguidor” bien puede estar representado en la imagen del metro como un averno simbólico, pues figura en el relato como un espacio donde el protagonista experimenta distorsiones temporales, “¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio?” (300), y, posteriormente señala, “viajar en el metro es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando” (300-1). De acuerdo con esto el metro sería un lugar regido por leyes metafísicas que comparte, además, las características de subterráneo y carente de luz solar propias del inframundo griego. Al respecto cabe mencionar que esta relación no es arbitraria ni antojadiza pues se repite en otro texto de Cortázar llamado “Manuscrito hallado en un bolsillo”, perteneciente a su libro *Octaedro* (1974) en el cual el narrador viaja en metro jugando un juego inventado por él mismo, que trata acerca de la búsqueda de una mujer que accidentalmente viaje junto a él para tratar de establecer un vínculo con ella mediante la mirada a través del vidrio. Es evidente aquí la relación que se puede establecer entre el metro y el inframundo, entre el narrador y Orfeo en busca de Eurídice y, además, la importancia de la mirada²³. Al respecto F. J. C. Gómez (2008) subraya: “Cortázar alteró el mito [de Orfeo]: en algunos mitemas lo modifica; en

²³ Cabe destacar igualmente la relación que se establece entre el *Manuscrito hallado en un bolsillo* y *Rayuela*, al respecto Laszlo Scholz (1976) indica: “Ahora con la creación de ‘Manuscrito’ disponemos de una obra cortazariana que no sólo sigue el camino ‘existencial, humano’, sino que, también, en muchos aspectos, conlleva una similitud con Rayuela, y de cierto modo, es la misma Rayuela” (1976: 447)

otros, lo invierte o subvierte; en unos pocos, casi lo conserva intacto, por razones puramente narrativas, de trama argumental” (2008: 198)²⁴.

Otro aspecto que permite vincular el inframundo mítico con el relato de Cortázar es la siguiente visión que Johnny experimenta en relación con la muerte:

Campos llenos de urnas, Bruno. Montones de urnas invisibles, enterradas en un campo inmenso. Yo andaba por ahí y de cuando en cuando tropezaba con algo. Tú dirás que lo he soñado, eh. Era así, fíjate: de cuando en cuando tropezaba con una urna, hasta darme cuenta de que todo el campo estaba lleno de urnas, que había miles y miles, y que dentro de cada urna estaban las cenizas de un muerto. Entonces me acuerdo que me agaché y me puse a cavar con las uñas hasta que una de las urnas quedó a la vista. Sí, me acuerdo. Me acuerdo que pensé: «Esta va a estar vacía porque es la que me toca a mí.» Pero no, estaba llena de un polvo gris como sé muy bien que estaban las otras aunque no las había visto. (318)

Esta imagen del campo de urnas experimentada por el músico, bien se puede relacionar con el inframundo órfico, especialmente, en su carácter de morada de los muertos, con lo cual se va perfilando la idea de que las visiones y percepciones metafísicas de Johnny supondrían un ingreso a una realidad sobrehumana, un símil de la bajada de Orfeo al reino de Hades.

Por otro lado, el averno mítico se caracteriza por las leyes inexorables impuestas por Hades, donde la entrada de Orfeo a rescatar a su mujer y la devolución

²⁴ El paréntesis es nuestro.

de ésta, figuran como excepciones que el cantor se adjudica debido al poder de su música, aun así, estas excepciones no se encuentran exentas de condiciones que al ser violadas acarrearán la inexorable desdicha, como sucede con el mandato de no mirar a Eurídice hasta salir completamente del inframundo, como indica Virgilio: “paróse ya casi en los mismos límites de la tierra, y olvidado, ¡ay!, del pacto y vencido de amor, miró a su Eurídice; con esto fueron perdidos todos sus afanes y quedaron rotos los tratos del cruel tirano” (*op. cit.*: 146-7). Orfeo con su música logra abrir las puertas del inframundo, pero al violar el pacto de Hades pierde por segunda vez a su mujer y con esto las puertas del averno le son cerradas definitivamente. Hay en Orfeo, al igual que en Johnny Carter un carácter transgresor que en el personaje de Cortázar es mucho más evidente, sobre todo en el rechazo manifiesto hacia la divinidad:

Sobre todo no acepto a tu Dios [...] y si realmente está del otro lado de la puerta, maldito si me importa. No tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él te abra la puerta. Desfondarla a patadas, eso sí [...] aquella vez en nueva york yo creo que abrí la puerta con mi música, hasta que tuve que parar y entonces el maldito me la cerró en la cara nada más que porque no le he rezado nunca, porque no le voy a rezar nunca. (344-5)

Como se puede observar ambos personajes logran abrir la puerta hacia lo sobrehumano a través de su música, sin embargo, este ingreso es sólo fugaz pues ambos son desplazados debido a su rebeldía frente a las leyes impuestas por la divinidad, como indica Chevalier (1995), “Orfeo es el hombre que ha violado el

entredicho y osado mirar lo invisible” (*op. cit.* 783). En este punto conectamos con el elemento más significativo del mito: la mirada de Orfeo.

En el relato de Cortázar es posible encontrar una singular visión de Johnny Carter respecto de la mirada, “anoche se me ocurrió mirarme en este espejito, y te aseguro que era tan terriblemente difícil que casi me tiro de la cama. Imagínate que te estás viendo a ti mismo; eso tan sólo basta para quedarse frío durante media hora. Realmente ese tipo no soy yo, en el primer momento he sentido claramente que no era yo” (320). La mirada aquí parece entrañar un ingreso a un espacio indeterminado donde el individuo no es capaz de reconocerse, donde el sujeto se transforma en otro. Esta idea nos recuerda el concepto que Maurice Blanchot (1969) en *El espacio literario* denomina “La Noche”, al cual define como la presencia de la ausencia, refiriéndose a la relación entre el autor y la obra de arte donde el yo creador desaparece en una soledad esencial producida por la autonomía de la obra, cabe destacar la cercanía de la idea planteada en el relato de Cortázar con la definición que el teórico francés entrega, pues el concepto alude a un espacio en el cual todo desaparece, donde se aproximan la ausencia, el silencio y el reposo, esta Noche es el afuera, la otredad, dado que nunca se puede ingresar en ella, sólo es posible a través de ella alcanzar lo otro, “La noche es inaccesible porque tener acceso a ella es acceder al afuera, es permanecer fuera de ella y perder para siempre la posibilidad de salir de ella” (*op.cit.*: 154). Blanchot pareciera entregarnos la clave para la lectura que estamos planteando sobre “El perseguidor” y su relación con el mito de Orfeo, para indagar en esto cabe hacernos las siguientes preguntas: ¿Qué es lo que persigue Johnny Carter?, y de tenerlo claro, ¿es su búsqueda similar a la de Orfeo? Tanto las

experiencias del metro con sus distorsiones temporales, sus visiones sobre espacios mortuorios, sus “esto lo estoy tocando mañana” (292), sus momentos gloriosos a través de la música donde es capaz de abrir puertas hacia lo desconocido, parecen encerrar un misterio que va más allá de las explicaciones que su amigo Bruno logra concebir, “nadie puede saber qué es lo que persigue Johnny, pero es así, está ahí, en *Amorous*, en la marihuana, en sus absurdos discursos sobre tanta cosa, en las recaídas, en el librito de Dylan Thomas, en todo lo pobre diablo que es Johnny y que lo agranda y lo convierte en un absurdo viviente” (325). Desde esta perspectiva, es posible indicar que la búsqueda de Johnny pareciera ser el ingreso a una realidad trascendente donde el verdadero tiempo se hace presente y del cual el tiempo cronológico no es más que una máscara, “la música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo” (295), pero la singularidad es que cuando Johnny logra ingresar es desplazado, situación que da lugar a su búsqueda y su condición de *perseguidor*, de ahí que el músico sienta la necesidad de volver a ese espacio, “Bruno, si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia” (301).

A su vez el mito del cantor de Tracia es para Blanchot el ejemplo vivo de cómo se manifiesta la Noche en el sujeto que intenta ingresar en ella, de ahí que señale que el centro de su estudio sea el capítulo dedicado a la narración mítica bajo el nombre de “La mirada de Orfeo”. En estas páginas el estudioso indica que Orfeo es quien desciende al hades en busca de Eurídice, y a pesar de que con su música todo le es posible en el inframundo hay algo que no puede evitar, mirar hacia atrás y perder

para siempre la posibilidad de recobrar a su mujer. Para Blanchot es la Noche la que se abre gracias a la música divina del músico: “Cuando Orfeo desciende hacia Eurídice, el arte es el poder por el cual la noche se abre. La noche por la fuerza del arte, lo acoge, se vuelve la intimidad acogedora” (ibíd.: 161). Blanchot pone especial atención en la falla de Orfeo al voltearse a mirar a Eurídice, pues esta acción resume la característica fundamental de la noche, la capacidad de desplazar al sujeto, de expulsarlo fuera de sí, tal como el hades expulsa a Orfeo de su morada y de su mujer:

Pero Orfeo desciende hacia Eurídice: para él, Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar, bajo un nombre que la disimula y bajo un velo que la cubre, es el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche. Ella es el instante en que la esencia de la noche se acerca como la otra noche.
(*id.*)

Como se observa, la búsqueda de Johnny Carter se asemeja a la de Orfeo en cuanto ambos logran ingresar a una realidad trascendente a través de su música, siendo los dos músicos igualmente desplazados por ésta, de la misma manera en que, según los términos de Blanchot, la Noche se manifiesta relegando al sujeto a la otredad.

Por último, es posible cerrar este análisis haciendo mención a la muerte de los personajes y cómo la figura femenina está relacionada con ella. En el mito de Orfeo la muerte del músico llega por mano de las ménades, mujeres iniciadas en el culto a Baco, al respecto Virgilio señala, “Menospreciadas de él, por efecto de aquel tan

grande amor, las mujeres de los Cicones despedazaron al mancebo en medio de los sacrificios de los dioses y de las nocturnas orgías de Baco” (*ibid.*: 148). Tanto Ovidio como Virgilio señalan que las mujeres tracias deseaban a Orfeo y buscaban su amor, sin embargo, el músico después de Eurídice no tomó mujer alguna. En cuanto al relato de Cortázar, es posible destacar que la figura de Johnny estuvo rodeada de mujeres que se disputaban su compañía amorosa, o que lograron establecer un vínculo con él, como indica Bruno, “Las mujeres se pasan la vida dando vueltas alrededor de Johnny y de los que son como Johnny. No es extraño, no es necesario ser mujer para sentirse atraído por Johnny” (326), esta es la situación de Lan, Dédée, Tica y Baby, mientras Johnny por su parte sólo muestra sufrimiento y señales de un vínculo afectivo con una sola mujer, su hija Bee, como se indicó anteriormente, el personaje que se acerca a la representación de Eurídice en la narración.

Otro relato de Cortázar que presenta el mismo pasaje mítico es el cuento titulado “Las Ménades” presente en el libro *Final del juego* (1956), donde consta que el escritor argentino manifiesta inclinación por la temática órfica. En dicha narración un maestro y su orquesta producen un desenfreno báquico a través de su música que da por resultado el ataque del público, se establece así un símil con el desmembramiento de Orfeo por las mujeres tracias, “la música del maestro de Cortázar responde provocando una excitación rabiosa, una ‘manía’ que impulsa al movimiento descontrolado y furioso en la audiencia” (Salzman y Tola, 2011: 305). Otra lectura de este cuento se enmarca en las asociaciones entre el desarrollo de la narración y el avance progresivo de la música teniendo el concierto como situación narrativa, “en dicho cuento se puede observar un singular paralelismo entre el hilo de

la narración y la secuencia de ejecución de la música, pudiendo establecerse un continuo crescendo narrativo-musical que habrá de culminar en un formidable clímax” (De Celis, 1980: 609). Como se puede observar la disciplina literaria y la musical tienen su encuentro en estas narraciones a través del relato mítico de Orfeo, y principalmente en “El perseguidor” es posible enunciar que de acuerdo con los vínculos establecidos entre ambas narraciones Johnny Carter y el famoso Orfeo comparten una misma naturaleza divina, humana y musical.

4.3. Modalidades temporales en el relato

En lo que respecta al cuestionamiento y consideraciones en torno a las modalidades temporales presentes en la narración, es posible indicar la presencia de un binarismo espacio-temporal experimentado por Johnny Carter en el cual se observan dos dimensiones claramente diferenciables, una representada por el tiempo cronológico y el espacio convencional urbano en el que el personaje se desenvuelve, y otra que contiene una temporalidad imprecisa y un espacio de ensoñación en el cual el protagonista conecta con puntos lejanos y personajes de su pasado, además de lugares desconocidos e indeterminados como es el caso del campo de urnas, al respecto González Riquelme explica:

En el relato ‘El perseguidor’ hay una problemática del tiempo que consiste básicamente en la oposición entre dos temporalidades.

Una, la normal, la habitual, la que es mensurable en las medidas estables del reloj. La otra, una temporalidad que se manifiesta a través de Johnny Carter, y que no se deja medir ni atrapar por las medidas estables. (*op. cit.* 40)

Johnny logra transitar de una dimensión a otra a veces de manera espontánea, -como sucede en sus viajes en metro- y otras veces a través de la música mediante la ejecución de su instrumento. En estas experiencias el músico deja de percibir las nociones espacio-temporales convencionales y se sumerge en una dimensión distinta en la cual siente mayor plenitud a pesar de la extrañeza que le produce, plenitud que se desprende de la valoración que él mismo hace de tal experiencia al subvertir el grado de realidad que le asigna a cada una, pues primero indica que la música lo saca del tiempo, considerando el tiempo ordinario como la realidad y el otro tiempo como una digresión, sin embargo, después rectifica que la música lo introduce en el tiempo, de lo cual se desprende que para Johnny esa digresión vendría a ser el verdadero tiempo, en el cual conecta con su origen: el pasaje de su niñez, su madre, la pobreza y el primer saxo; con el futuro y la distorsión temporal: “«Esto lo estoy tocando mañana» [...] «esto ya lo toqué mañana»” (292); con sus afectos: Lan y los chicos; y con el misterio, el temor y el inconsciente: los campos de urnas.

Al vincular esta situación con la relación establecida entre Johnny Carter y el mito de Orfeo, cabe preguntarse cómo esta especial temporalidad conecta con la relación que el texto establece con la dimensión musical y con la dimensión del mito. Una primera aproximación nos la entrega Mircea Eliade, quien al estudiar la estructura de los mitos explica la existencia del tiempo del origen o tiempo primordial

en oposición a la temporalidad convencional. El autor explica que en el mito “no se vive ya en el tiempo cronológico, sino en el tiempo primordial, el tiempo en el que el acontecimiento *tuvo lugar por primera vez*. Por esta razón se puede hablar de «tiempo fuerte» del mito: es el tiempo prodigioso «sagrado» en el que algo *nuevo, fuerte y significativo* se manifiesta plenamente” (2000: 27). Eliade indica que el tiempo mítico del origen es actualizado a través del rito, el cual recupera el instante primigenio con el fin de obtener de ahí su poder y su magia creadora “no basta conocer el «origen», hay que reintegrar el momento de la creación de tal o cual cosa. Ahora bien: esto se traduce en un «retorno hacia atrás», hasta la recuperación del tiempo original, fuerte, sagrado” (*op. cit.*: 41). Destaca en los planteamientos del autor la cualidad de “tiempo fuerte” que asigna al tiempo primordial del mito, pues existe un claro vínculo con la dimensión musical en la cual también existe esta modalidad para diferenciar los tiempos dentro de los intervalos rítmicos, en los cuales algunos tiempos adquieren más importancia que otros debido a la acentuación que se les da. Esta visión destaca específicamente porque, además, en el jazz existe una clara subversión de la rítmica tradicional cifrada en la teoría musical europea, mediante el recurso de la síncopa, que fundamentalmente se refiere a acentuar tiempos débiles y/o disminuir la intensidad de los fuertes a la inversa de la aplicación tradicional docta. Según el diccionario musical de Michel Brenet:

En la escritura musical moderna, con barras divisorias de compas, la división en compartimientos simétricos, operada por dichas barras de compás, y la regularidad del movimiento en llevar el compás,

ha inducido a los músicos a marcar con fuerza y denominar *tiempo fuerte* al primer tiempo de cada compás binario o ternario, al primero y tercero de cada compás de cuatro, etc. (*op. cit.*: 509)

Para mayor entendimiento de la definición expuesta revisemos las siguientes figuras que ilustran de manera gráfica la acentuación de los tiempos fuertes y débiles en un intervalo rítmico de 4/4:

Figura 3. Acentuación de tiempos fuertes²⁵

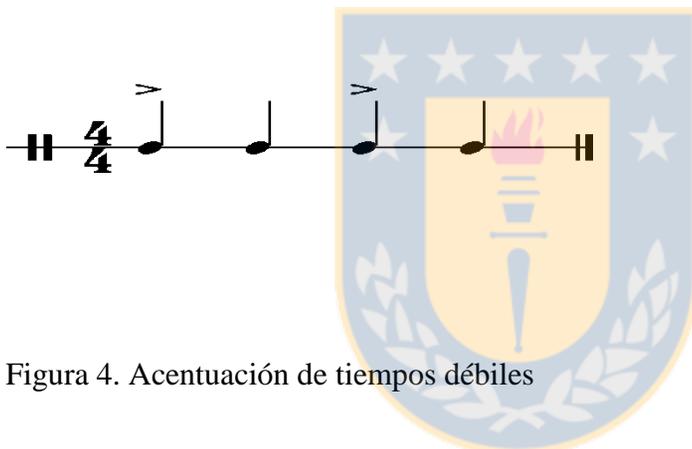


Figura 4. Acentuación de tiempos débiles



Como se observa hay una clara delimitación de los tiempos que en la escritura musical son considerados fuertes y débiles y de cómo estos se organizan dentro de un compás.

²⁵ Cabe destacar que al tercer tiempo de un compás de 4/4 se le llama tiempo “semifuerte” debido a que su intensidad es mayor que el tiempo débil pero no alcanza a igualar la intensidad del tiempo fuerte que inicia el compás.

Por otra parte, en la terminología específica del jazz se habla de *beat* y *off-beat*, el primero se refiere a “un ritmo fundamental único marcado uniformemente durante toda la pieza: es el pulso de una obra de jazz” (Berendt, 1998: 331), este ritmo fundamental constituye un factor de orden y se corresponde con la idea de tiempo tradicional en la cual, como se observó, algunos tiempos son acentuados como fuertes y otros tienen la naturaleza de tiempos débiles; mientras que el *off-beat* “ha sido definido como una desviación sutil y libre del *beat*” (González, 2003, 42), fenómeno que se relaciona con el recurso de la síncopa y la subversión de las acentuaciones tradicionales de los intervalos rítmicos. Cabe destacar, además, la distinción entre los conceptos musicales de “tiempo” y “*tempo*”, pues el primero se refiere a “la unidad de duración elegida para división simétrica de la frase musical” (Brenet, 1962: 509), mientras que el segundo se relaciona con el movimiento rítmico global o parcial de una pieza musical expresado en su ejecución.

Volviendo a la narración de Cortázar es posible indicar que las modalidades temporales presentes en el relato se relacionan con el mito, en cuanto existiría en este una distinción entre el tiempo cronológico y el tiempo primordial, y, además, con la música, donde se manifiestan los binarismos temporales fuerte/débil, *beat/off beat*, tiempo/*tempo*. De lo expuesto podemos señalar que existen dos perspectivas que nos permiten abordar las modalidades temporales específicas que el relato exhibe, una de carácter técnico, relacionado con los conceptos musicales mencionados que nos permite establecer relaciones entre música, literatura y mito, y otra de carácter mítico-filosófico que nos permite indagar en la naturaleza del tiempo y de las experiencias vividas por Johnny Carter. Respecto de la primera perspectiva cabe destacar las

relaciones ya mencionadas entre mito, música y lenguaje establecidas por Lévi-Strauss, quien observa una naturaleza en común entre mito y música que derivan de su vínculo con el lenguaje, pues nuestras reflexiones parecen desembocar en este lazo inseparable entre las tres disciplinas que tienen un punto de encuentro en “El perseguidor” de Julio Cortázar. Según el estudioso francés mito y música son inseparables del lenguaje, situación que se corresponde con lo planteado por Roland Barthes cuando indica que “el mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje. Esto indica que el mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea; de trata de un modo de significación, de una forma” (2002: 199). Si bien para Barthes el mito conformaría un completo sistema semiológico, para Lévi-Strauss el mito se relaciona con el lenguaje en cuanto se asemeja en estructura (fonema, palabra, frase) destacando la ausencia de fonemas, y se relaciona, además, con la música mediante el mismo esquema, especificando en ella la ausencia de palabras.

En cuanto a los vínculos entre el tiempo del mito y el tiempo de la música establecidos por Lévi-Strauss, el estudioso Ian Packer señala: “Si mito y música, como lo establece Lévi-Strauss [...] necesitan una relación con el tiempo para manifestarse, es solamente para desmentirlo: tanto uno como la otra [...] son, en efecto, ‘máquinas de suprimir el tiempo’” (2010: 3). Esta idea de suprimir el tiempo es precisamente lo que se manifiesta en las experiencias de Johnny Carter donde el tiempo cronológico desaparece para dar paso a una temporalidad distinta e indeterminada, y es precisamente la música una de las vías de acceso a tales experiencias.

Por último, en cuanto a la perspectiva de orden filosófico, es posible mencionar la distinción que Deleuze y Guattari establecen entre dos tipos de temporalidades: *Cronos* y *Aiôn*. La primera es definida como “el tiempo de la medida, que fija las cosas y las personas, desarrolla una forma y determina un sujeto” (Deleuze y Guattari, 1997: 265), mientras que *Aiôn* es definido como “El tiempo indefinido del acontecimiento, la línea flotante que sólo conoce las velocidades, [...] un demasiado tarde y un demasiado pronto simultáneos, un algo que sucederá y que a la vez acaba de suceder” (*id.*)²⁶.

De estas reflexiones es posible establecer que *Cronos* corresponde al tiempo habitual en el cual Johnny Carter está inmerso, mientras que *Aiôn* se corresponde con la dimensión temporal a la que accede a través de su música y donde experimenta distorsiones de la realidad. La definición que los autores entregan de *Aiôn* nos permite entender claramente por qué Johnny es capaz de señalar frases como “esto lo estoy tocando mañana”, pues en este tipo de temporalidad las distorsiones de las leyes convencionales del tiempo *Cronos* son anuladas, suprimidas, como indican las reflexiones de Lévi-Strauss e Ian Packer. Cabe destacar, además, que el *Aiôn* de Deleuze y Guattari se corresponde también con el tiempo primordial establecido por Mircea Eliade, por lo tanto, es posible concluir que en el relato “El perseguidor” de Julio Cortázar, se establecen vínculos entre música y literatura en lo que respecta a la temática de la obra y según algunas lecturas críticas en la estructura narrativa del relato, vínculos que conectan, además, con la dimensión del mito en tanto el mito de Orfeo puede ser considerado como un sustrato textual que sustenta la figura de

²⁶ Estas ideas también se encuentran mencionadas en el estudio citado de Andrés González Riquelme.

Johnny Carter, y, por último, que estas relaciones se producen, principalmente, mediante las nociones de temporalidad, específicamente en la oposición del tiempo cronológico en el cual se sitúa el personaje, y un tiempo indeterminado que podemos llamar “trascendente”.

4.4. “El perseguidor” como relato musical: problemática y contextos de vinculación

Para intentar entender el relato de Cortázar como un relato musical cabe preguntarse ¿Qué elementos propios de la música se encuentran presentes en la estructura de la narración? Y de haberlos ¿en qué niveles operan éstos?

Ya se ha dicho que una postura crítica sobre “El perseguidor” es la que busca interpretar la obra desde la relación entre algunos aspectos musicales provenientes del jazz con la estructura del relato. En relación con esto cabe destacar procedimientos musicales que estarían presentes en la estructura del relato como la improvisación (Soren, 1991) y conceptos como el agenciamiento de Deleuze y Guattari entre las dimensiones musical y literaria en la construcción de la narración (González, 2003). Sin embargo, estas apreciaciones parecieran ser más simbólicas y metafóricas que técnicamente concretas, pues considerando que en el texto no se observa ningún procedimiento que afecte la dimensión sonora, sólo podríamos apelar a algún tipo de intervención en el plano rítmico. Si bien la idea de ritmo nos remite a tiempo, cabe especificar que una influencia musical de este tipo en la construcción del relato

debería encontrarse en el ritmo y tiempo relacionados con la escritura y lectura del texto más que con las complejidades temporales que están presentes en la obra desde un plano ficcional. Desde esta reflexión podemos indicar que habrían dos tipos de relaciones posibles entre música y literatura en el relato, una que vincula lo musical con la dimensión de la historia, es decir, la ficción que nos es contada; mientras que existiría una segunda que vincularía la música con la dimensión del discurso, es decir, con el cómo nos es narrada la historia desde el punto de vista de su construcción. La primera relación es evidente, puesto que la ficción que se nos narra trata sobre un músico, Johnny Carter, cuya inspiración es el conocido jazzista Charlie Parker. Sin embargo, para considerar a “El perseguidor” como un relato musical es necesario indagar en el segundo tipo de relación, es decir, el vínculo entre aspectos musicales y la dimensión del discurso, relación menos evidente y de la cual habría que verificar si las relaciones que se han intentado establecer desde la crítica literaria se hacen presentes con justicia para ambas disciplinas o caen en el uso conceptual y metafórico que normalmente implica un uso y entendimiento precarios de la naturaleza sonora de los conceptos y procedimientos musicales.

Omitiendo la dimensión sonora del relato, en la cual no hemos encontrado particularidades que podamos vincular con algún aspecto musical; y omitiendo, además, la relación evidente entre lo musical y la dimensión de la historia, es decir, entre la música y las experiencias del saxofonista Johnny Carter y las distorsiones temporales que este experimenta, situación que como se indicó puede dar lugar a extensas digresiones conceptuales y analógicas más que musicales, lo que nos queda como material de análisis es el ritmo, que en el texto, en el plano del discurso, guarda

relación con la fluidez de la lectura en función de los niveles léxico y sintáctico y con la linealidad de la narración.

Jean-Jacques Nattiez en su análisis “Relato literario y «relato» musical. Del buen uso de las metáforas” (2002), estudia las nociones de narratividad musical y relato musical. En cuanto a la primera explora la manera en que la idea musical de fuga puede ser considerada un elemento que contiene en sí misma cierto grado de narratividad; y en cuanto a la segunda, indaga en la manera en que los elementos de la fuga, polifonía y contrapunto pueden encontrar su equivalencia en un relato literario. Es importante destacar que ya desde el mismo título del estudio de Nattiez queda claro que la vinculación que se realiza entre literatura y música es metafórica, y en esto mismo radica su importancia, pues el autor en su análisis muestra un grado de conciencia sobre las distintas formas de abordar estos vínculos, formas que como se ha dicho pueden tener mayor o menor grado de abstracción. En relación con el vínculo que establece entre la fuga musical y la novela *Prochain Épisode* de Hubert Aquin el autor indica: “Es lícito intentar jugar aquí el juego de esta transposición metafórica, ya que aquí se trata, no de calcar sobre tal o cual obra literaria, una estructura musical que diera cuenta de ella, sino de hacer corresponder ciertos momentos del texto con lo que el autor mismo daba como un núcleo central de su estrategia creadora” (en Abbate *et. al.*, 2002: 124). Nattiez delimita su campo de acción y lo centra en lo conceptual de manera consciente pues entiende que la narratividad de la música se gesta en un plano semántico y no sonoro y que a su vez la posibilidad de un relato musical surge de una asociación intelectual entre ambas disciplinas.

Si bien en esta tesis apuntamos a un uso equilibrado de los conceptos musicales por parte de crítica y teoría literarias, y consideramos que los vínculos meramente conceptuales y analógicos dejan importantes vacíos en el entendimiento de los mismos, hemos considerado válido el texto de Nattiez para esta propuesta debido al grado de conciencia que muestra sobre esta problemática al referirse al buen uso de las metáforas en las relaciones posibles entre literatura y música, a diferencia de la gran mayoría de autores que se refieren a las mismas con fines más abarcadores, pero que al no considerar la naturaleza sonora que funda cualquier concepto o procedimiento musical no dejan de estar limitados en sus planteamientos.

Aclarado este punto cabe volver a la pregunta inicial de este apartado, ¿Qué elementos propios de la música se encuentran presentes en la estructura de “El perseguidor”? Y de haberlos ¿en qué niveles éstos operan? Sabemos que en el plano sonoro no hay ninguna particularidad que nos remita a lo musical, tampoco la narración a nivel de discurso, pues los niveles léxico y sintáctico permiten un ritmo fluido sin ninguna característica especial que nos haga pensar en algún procedimiento musical específico y la narración es realizada de manera lineal sin alteraciones, por lo tanto, las relaciones posibles entre la narración y la música se dan en la dimensión de la historia, a través de las alteraciones espacio-temporales sufridas por el protagonista Johnny Carter, y al igual que en el estudio de González Riquelme, podemos señalar que este traspaso del tiempo cronológico a este tiempo primordial en el que Johnny experimenta lo desconocido y trascendente guarda una relación analógica con ciertos procedimientos propios del jazz como la síncopa y el *off-beat* en tanto son procedimientos que rítmicamente nos sacan del tiempo e instalan en otro tiempo. Por

lo tanto podemos concluir que en el cuento “El perseguidor”, considerando los planteamientos de Nattiez y remitiendo, además, a la idea de expansión de Rossana Dalmonte, encontramos un tipo de expansión semántica que va de lo literario a lo musical, en tanto, las relaciones son temáticas y analógicas y no sonoras, y que los conceptos musicales que encontramos asociados metafóricamente a la narración son la *síncopa* y el *off-beat* propios del jazz que sirve de escenario a la narración.

4.5. “El perseguidor” en el contexto de la reflexión postmoderna

Bajo el prisma de la reflexión sobre la postmodernidad, la escritura de Cortázar ya ha sido considerada como un fiel exponente del cambio de sensibilidad propio de la época y de su consecuente desplazamiento a las formas artísticas. Como ya se mencionó al inicio de este estudio, Alfonso de Toro en su texto “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)” de 1991, señala que la postmodernidad literaria en Latinoamérica, e incluso a nivel general, la inaugura Borges con *Ficciones* (1944), pero que en su manifestación más concreta encontramos obras narrativas posteriores donde la más representativa sería *Rayuela* (1963), debido a que en esta obra se encontrarían las características propias de lo postmoderno dentro de las cuales podemos destacar la introspección, la intertextualidad, la deconstrucción y el metadiscurso. A su vez la crítica ha considerado que “El perseguidor” vendría a ser un antecedente de *Rayuela* en tanto anticipa procedimientos temáticos y estructurales de dicha narración (Soren, 1991).

Debido a esto podríamos considerar que “El perseguidor” es un relato postmoderno, en tanto es parte de una narrativa de autor que pone en evidencia las complejidades estéticas propias de la postmodernidad literaria. Ahora bien, para Alfonso de Toro ésta se manifiesta a través de algunos procedimientos específicos que intentan llenar los vacíos existentes entre la cultura canonizada y la subcultura; entre lo serio y lo lúdico; entre alta cultura y cultura de masas; entre lo profesional y lo *amateur*; entre el arte, el público y la crítica; y, por último, y lo más destacable para nuestro análisis sobre “El perseguidor”, entre lo real y lo mítico/maravilloso.

En estas características encontramos conexiones con planteamientos de otros autores que han reflexionado sobre la postmodernidad como Fredric Jameson y sus observaciones sobre los desplazamientos entre alta cultura y cultura de masas; Wolfgang Janke y su “postontología”, que propone rescatar el conocimiento sagrado contenido en el mito; y el concepto de “arcaísmo postmoderno” propuesto por Régis Debray, que indica la existencia de un movimiento de retorno y contra-arraigo hacia lo arcaico, primordial y sagrado, que opera simultáneo y como contra-respuesta a los movimientos de desarraigo y escepticismo que surgieron en el período de postmodernidad, en relación con los metarrelatos que ofrecían respuestas totalizadoras a los grandes enigmas y problemas de la humanidad.

Los planteamientos de Debray se centran en la idea de lo arcaico, entendiendo esto como un fundamento primordial y sagrado. La característica de primordial nos remite a la noción de temporalidad, en tanto, plantea un tiempo original donde se gesta lo arcaico, mientras que la característica de sagrado nos remite a una manifestación que supera los límites de lo humano y material, por ende trascendente.

Las mismas características encontramos en la descripción que Mircea Eliade nos entrega acerca de la estructura del mito, donde lo primordial se relaciona con la idea de temporalidad a través del “tiempo fuerte”, es decir, el tiempo original; y lo sagrado está asociado al carácter sobrenatural de este tiempo fuerte, el cual manifiesta todo su poder en la actualización del mito en el rito.

Ya hemos constatado que en “El perseguidor”, a la relación evidente entre literatura y música, se suma el mito, en función de estas características de primordial (y toda su significancia temporal) y sagrado. Hemos revisado como la temporalidad sagrada del mito se hace presente en la obra, por lo tanto, si estas dos características que fundan lo mítico también se encuentran contenidas en lo que Debray define como arcaico, podríamos establecer que en “El perseguidor” también encontramos la manifestación de lo que el autor define como arcaísmo postmoderno, pues podríamos señalar que la inclusión del mito en la relación fundamental entre literatura y música tiene por función rescatar un vínculo primordial entre las dos artes. Este vínculo puede ser considerado como un sustrato original que sirve de base a las dos disciplinas que tiene, además, un componente sagrado en su naturaleza, de ahí que la figura mítica de Orfeo adquiera tanta relevancia en estas relaciones, pues podríamos señalar que es el arquetipo occidental del vínculo primordial entre literatura y música, ya que el cantor de Tracia ostenta una triple personalidad que lo singulariza; una musical, que se expresa en todo lo que respecta a su canto y su ejecución prodigiosa de la lira; una poética, y todo lo que respecta a los llamados poemas órficos; y una divina y sagrada, que se expresa primero en el origen divino que la narración mítica

le asigna como hijo de Apolo y corifeo de Dionisio, y segundo, en su calidad de fundador de una religión misteriosa conocida como orfismo o secta órfica.

Ahora bien, si en la narración de Cortázar consideramos la presencia del mito como manifestación del arcaísmo postmoderno, reconocemos dos dimensiones en las cuales éste opera. La primera se observa en la dimensión ficcional mediante las distorsiones espacio-temporales experimentadas por el protagonista, pues el tiempo “especial” de Johnny Carter puede ser considerado un arcaísmo en tanto tiempo primordial y sustrato del tiempo Cronos y de la realidad convencional en la cual están inmersos los personajes. Y la segunda, se puede observar en la dimensión estructural del relato, donde encontramos que la presencia del mito, en este caso el mito de Orfeo, también puede considerarse como un arcaísmo en tanto opera como un sustrato textual de la historia de Johnny Carter.

En este contexto notamos que el relato está en concordancia con la reflexión de Wolfgang Janke, quien propone que en la postmodernidad debe instalarse un nuevo paradigma ontológico que recupere la palabra mítica y la palabra poética, la llamada postontología. El texto de Cortázar manifiesta esta recuperación de lo mítico y presenta este aspecto como una propuesta para entender la realidad tanto en lo ficcional, expresado en las experiencias de Johnny Carter, como en las relaciones que se establecen a nivel estructural entre mito, música y escritura.

A modo de conclusión es posible mencionar entonces que el texto de Cortázar reconstruye la relación primordial entre música y literatura, superando con esto el enfoque moderno donde, a través de sus manifestaciones técnicas y el desarrollo de las teorías musical y literaria, ambas disciplinas tendían a distanciarse. Esta

superación ocurre para adoptar lo que, desde las reflexiones de Debray, Janke y Alfonso de Toro, proponemos como enfoque postmoderno del vínculo entre literatura y música, es decir, donde ambas disciplinas retoman su relación fundamental ligada al espacio de lo sagrado. Dimensión que se expresa a través de la inclusión del mito y las connotaciones de trascendencia y atemporalidad que cruzan el nivel ficcional y estructural de “El perseguidor”.





**5. PEDRO AZNAR Y EL ECLECTICISMO
POÉTICO-MUSICAL**

El presente capítulo tiene como objetivo esclarecer las relaciones entre música y literatura presentes en la obra de Pedro Aznar, pues se observa en su creación un carácter ecléctico que adopta distintas formas, las cuales, más allá del desempeño musical que ya se conoce del artista, van desde su propia escritura poética hasta las musicalizaciones de textos de otros autores tan trascendentes como es el caso de Jorge Luis Borges.

En primer lugar, se hará una descripción general de la obra y trayectoria del autor, para luego realizar algunas observaciones fundamentales de la poética resultante de sus dos poemarios *Pruebas de fuego* (1992) y *Dos pasajes a la noche* (2005).

Posteriormente, se analizará su faceta de musicalizador de textos a partir del disco *Caja de música* (2000), el cual se compone de una serie de once poemas de Jorge Luis Borges interpretados musicalmente por Aznar y artistas invitados²⁷. Este análisis se realizará desde la perspectiva que considera la musicalización como una lectura crítica tan legítima como la crítica disciplinaria tradicional en formato escrito.

Luego del análisis de *Caja de música*, aplicaremos el concepto de “expansión” propuesto por Rossana Dalmonte (1987) con el fin de explicar la manera en que se manifiestan los desplazamientos entre literatura y música en esta obra. Por último, se vinculará el análisis previo de las musicalizaciones que Aznar realiza de los poemas de Borges con la reflexión sobre la postmodernidad, mediante los postulados de Fredric Jameson (1995) en lo que respecta a los desplazamientos entre las ideas de alta cultura y cultura de masas.

²⁷ El disco además incluye la repetición de un poema musicalizado en formato instrumental.

5.1. Pedro Aznar: aspectos generales de su producción artística

Pedro Aznar, nacido el 23 de julio de 1959 en Buenos Aires, es actualmente uno de los músicos más influyentes de Argentina. Su producción musical es vasta tanto en las agrupaciones que ha conformado como en su etapa solista, además de desempeñarse como productor, compositor y arreglador para otros músicos y agrupaciones y de componer música para distintas películas.

En 1978 formó el grupo Serú Girán junto a Charly García, David Lebón y Oscar Moro, posteriormente, en 1983 se incorporó a la agrupación de jazz contemporáneo Pat Metheny Group ejerciendo como vocalista y multiinstrumentista. Finalmente, desde 1993 desempeña una exitosa carrera solista que aborda sonidos desde el rock, el jazz y el folclore latinoamericano contando con dieciséis discos editados.

También el músico cuenta con una considerable labor como compositor para películas, entre las cuales se encuentran: *Hombre mirando al sudeste* (1987), *Últimas imágenes del naufragio* (1990), *El camino de los sueños* (1993), *No te mueras sin decirme adónde vas* (1995), *El mundo contra mí* (1996), *Buenos Aires, 2067 (Teatro de riesgo)* (1997), *Cómplices* (1998), *Indocumentados* (2004), *Un buda* (2005) y *No mires para abajo* (2008)²⁸.

Sin embargo, a pesar de la vastedad de su producción musical, es su producción poética y su faceta de musicalizador de textos poéticos lo que nos importa destacar en este estudio, pues son las dos variantes creativas que ponen de manifiesto

²⁸ Datos extraídos del sitio web oficial del músico www.pedroaznar.com.ar

el carácter ecléctico de la obra del músico e ilustran claramente cómo se manifiestan los vínculos entre música y literatura en su obra.

Los vínculos entre literatura y música presentes en la obra de Aznar se desarrollan en dos dimensiones, la primera y más evidente, desde la música, es decir, generando vínculos entre las dos artes cifrados en alguna composición musical, y la segunda, desde la escritura, mediante la publicación de textos poéticos.

En cuanto a la primera de estas dimensiones que vincula literatura y música desde la composición musical cabe destacar la canción “Esto lo estoy tocando mañana” (*Fotos de Tokyo*, 1986), que hace clara alusión al cuento de Julio Cortázar “El perseguidor”, estudiado en el capítulo anterior, y donde además se escucha la voz del mismo Cortázar narrando parte de un texto.

Luego, ya en su faceta de musicalizador de textos encontramos la musicalización de los poemas “Soledad Jujuy 1941” (*Parte de volar*, 2002) de Atahualpa Yupanqui, y “Farewell” (*Mudras*, 2003) de Pablo Neruda. Y por último, la obra de musicalización que más destaca en su discografía, el disco *Caja de música* (2000), conjunto de poemas de Borges musicalizados e interpretados por el músico más artistas invitados en una grabación en vivo realizada en Buenos Aires, el cual analizaremos detalladamente en páginas posteriores.

En cuanto a la obra poética de Pedro Aznar, esta se constituye de dos libros de poemas titulados *Pruebas de fuego* (1992) reeditado en 2005 y *Dos pasajes a la noche* (2009). Ambos publicados en Buenos Aires por la editorial Longseller. En términos generales la poesía de Aznar se enmarca en una mirada sutil de la realidad que busca rescatar un aspecto trascendente e imperecedero en la experiencia humana.

A través de lo cotidiano el autor logra mediante la contemplación, el silencio, la palabra, y la mirada de los hablantes de los poemas reconstruir una morada sagrada que, como indica el título de la última sección de su segundo libro, está “más allá de la noche”.

En función de sus dos poemarios podemos establecer que la poética de Aznar gira en torno a los siguientes ejes temáticos principales:

1. Importancia del silencio como elemento significante.
2. Rescate de lo trascendente a través de lo cotidiano y lo urbano.
3. Importancia del concepto de contemplación.
4. Visión de la poesía como espacio sagrado.

En cuanto al primer eje temático destacamos que para Aznar la música está estrechamente relacionada con su poesía, y más aún el silencio, el cual aparece en su poesía como un elemento significante, pero no significativo desde la trivialidad del diálogo, sino significativo de una realidad y un conocimiento trascendentes. Este carácter significativo del silencio el mismo Aznar lo describe en la nota introductoria de su primer libro en función de explicar el origen de su práctica poética: “Si yo soy un instrumento de la música, estos poemas son lo que dicen mis cuerdas cuando están quietas” (Aznar, 2005: 5).

En el segundo eje temático mencionado encontramos que Aznar se sumerge en la experiencia cotidiana de la urbe para así trascenderla mediante la palabra poética, ejemplo de esto se encuentra en el siguiente fragmento del poema “Navidad en París” (*op. cit.*: 25):

Después de cuatro farmacias distintas
bajo la nieve
consigo cinco cajas del remedio
para la vieja.

Me meto en un restaurante de la Place Clichy
el vino me ralentiza.
Cierro los ojos y con una sonrisa
que casi no me molesto
en disimular
me dedico a sentirme la misma alma que cantaba
con los Beatles
en un cuerpo de siete años sentado en un umbral.



Estos versos dan cuenta de un cifrado de la conciencia del hablante lírico en un tiempo y un espacio determinados bajo el contexto de la vida urbana. Aquí vemos cómo desde la aparente trivialidad de la escena se llega a la profundidad de una experiencia que destaca por lo intimista, haciendo al lector cómplice del sentir del nostálgico sujeto textual. Situación similar ocurre en su segundo libro de poemas *Dos pasajes a la noche*, en poemas como “Ceremonia del té”, “En pleno verano” y “Piso

veintiuno” donde también se observa el contraste entre lo cotidiano y urbano y el sentir más íntimo y profundo de los sujetos textuales.

Un tercer eje temático en la poesía de Aznar es la importancia de la contemplación, pues ésta se configura en los textos como la vía de acceso hacia lo verdaderamente trascendente dentro de la conciencia de los hablantes líricos, lo que muchas veces contrasta con los escenarios urbanos y aparentemente triviales en los cuales estos se desenvuelven. Ejemplo de esto encontramos en el siguiente fragmento del poema perteneciente al libro *Pruebas de fuego* titulado “Demolición” (*op. cit.*: 22-23):

Hoy pasé por la demolición.
Está casi terminada; queda
sólo el basamento (coronado de chapas protectoras
como espinas) de los cinco pisos
que vieron pasar casi un siglo,
incluidos vos y yo.

Tenías razón: sobre el hombro indiferente
de la mole impersonal que alguien plantó a su lado
(y que parece haber llegado
justo a tiempo de escoltar la muerte)
quedó la huella del color durazno que elegiste
para el corredor de tu casa [...]

Fuimos ahí, más que en otras partes,
Vos y yo, tanto,
Que tal vez no imaginamos

nunca, nosotros en otro
lugar.
Por eso,
Ese nuevo punto que ganó el vacío
se nos parece tanto. Está lleno del horror
de no tener olvido.

Como se observa es a través de la contemplación del escenario específico de la demolición que el hablante recrea otro escenario íntimo de carácter emocional, el cual figura como fundamento invisible de la experiencia cotidiana del edificio en ruinas y se conforma como el tema principal del poema.

Por último, hay un elemento que cruza la obra poética de Aznar, esto es, su concepción particular de la poesía. Para el músico la poesía habita un espacio trascendente que está más allá del lenguaje, espacio misterioso donde lo inefable se realiza, el autor indica “Antes de la palabra. Antes y después de las palabras. Atrás y adelante. Arriba y abajo. Nunca las palabras mismas. Ahí está la poesía. En usar el lenguaje para trascenderlo. Decir lo indecible a través de lo que no se dice” (*ibid.*: 5). Vemos en esta cita nuevamente la importancia del silencio como elemento significativo que enuncia lo trascendente de la poesía, pues lo inefable logra ser sugerido y representado a través del sentido que adopta “lo que no se dice”.

El silencio para Aznar es el misterio detrás del lenguaje, ya que para el músico éste no es la ausencia de sonido ni de palabra, por el contrario, en su poética queda de manifiesto que el silencio es entendido como la trascendencia y sublimación de la

palabra y el sonido, como el acceso hacia el espacio indeterminado donde habita la poesía.

5.2. “Caja de música” y la musicalización como lectura crítica

Caja de música es un disco grabado en vivo el 24 de agosto de 1999 en el Teatro Colón en Buenos Aires, lanzado en el año 2000 y reeditado en el 2005²⁹. Se compone de once poemas de Jorge Luis Borges musicalizados e interpretados por Pedro Aznar más los artistas invitados: Mercedes Sosa, Víctor Heredia, Jairo, Lito Vitale, Rubén Juárez y el grupo A.N.I.M.A.L.

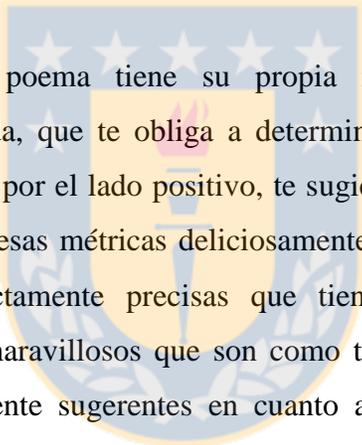
Los poemas musicalizados, que presentamos por orden de publicación, son los siguientes: “Al horizonte de un suburbio”, perteneciente al libro *Luna de enfrente* (1925); “Insomnio”, “Él”, “Los enigmas” y “Buenos Aires”, contenidos en *El otro, el mismo* (1964); “Tankas”, “H.O.”, “El gaucho” y “A un gato”, publicados en *El oro de los tigres* (1972); “El suicida”, perteneciente a *La rosa profunda* (1975); y “Caja de música”, contenido en el libro *Historia de la noche* (1977). Además el disco cuenta con una repetición de “Los enigmas” en formato instrumental³⁰.

²⁹ Al respecto cabe mencionar que este disco de poemas musicalizados nace como un trabajo encomendado por la Secretaría de Cultura de Buenos Aires a Pedro Aznar, en el contexto de la celebración del centenario del nacimiento de Jorge Luis Borges.

³⁰ En este punto es necesario aclarar que nuestro estudio no pone la atención en la literatura borgeana ni en sus relaciones con la tradición literaria argentina, situación que implica una profundización mayor a lo que este capítulo abarca en extensión, sino que centramos la atención en la versión sonora de los poemas como objeto de análisis, pues lo que nos interesa destacar es la creación artística de Pedro Aznar y cómo las relaciones entre literatura y música se manifiestan en ella.

La labor de musicalización realizada por Pedro Aznar se centra en sonorizar los poemas bajo distintos formatos musicales que van desde los sonidos del folclore argentino hasta el pop y el rock, transformando el texto poético en letra de canción, y componiendo una pieza musical que contenga al texto.³¹

En cuanto al proceso de la musicalización se puede indicar que Aznar va extrayendo el sentido musical de cada uno de los textos, el cual posteriormente materializa en función de los estilos musicales escogidos, los cuales a su vez surgen de manera intuitiva sugeridos por los poemas mismos, el músico indica:



El poema tiene su propia música. Y tiene su métrica determinada, que te obliga a determinadas cosas. Pero si tomás esa obligación por el lado positivo, te sugiere caminos. Entonces, me dejé llevar por esas métricas deliciosamente irregulares, laberínticas y a la vez perfectamente precisas que tiene Borges: sonetos con unos quiebres maravillosos que son como trabajos de ajedrez antológicos, absolutamente sugerentes en cuanto a posibilidades. Y eso me dio ideas musicales servidas en bandeja. Entonces, lo que aparecía como dificultad, generó algo interesante. (Casciero, 2000)

³¹ Para el total entendimiento de los planteamientos realizados en este estudio en función de la obra de musicalización *Caja de música*, se sugiere acercarse a ella realizando la audición del disco en su totalidad, pues parte de nuestro objetivo en esta tesis es reestablecer el valor del sonido en las relaciones entre literatura y música, razón por la cual no se transcribirán todos los poemas contenidos en él, sino que tomaremos algunos fragmentos para efectos de ejemplificación. Cabe destacar, además, que en este capítulo en particular uno de los objetivos es considerar la versión sonora de un texto musicalizado como una lectura crítica, por lo tanto, creemos que el entendimiento de nuestro análisis se completa con la audición del disco por parte del lector de esta tesis, pues ninguna descripción escrita podría traspasar la riqueza de la percepción sonora implícita en este análisis, la cual se manifiesta irremplazable.

Una primera clave que nos entrega esta cita del autor es la conciencia existente en el proceso creativo, el acto de aproximarse reflexivamente a los poemas para, posteriormente, proceder a su traspaso desde lo textual a lo musical. Aznar genera la obra desde una conciencia reflexiva y una contemplación de los textos: “Lo que hice fue dejar que cada tema me sugiriera cosas de modo espontáneo y después seguí ese camino. Y terminó apareciendo un disco que pasa por varios climas diferentes” (*id.*). Este acto de contemplación creativa implica dejar que el texto se exprese en distintos niveles, en el nivel fonológico, a través de su musicalidad y su rítmica, y también en el nivel semántico, es decir, explotando el sentido que cada uno de los poemas contiene a nivel temático. A este respecto el músico indica el afán de diversificación que mantuvo en el proceso creativo:

En cuanto a la temática, traté de no repetirlas porque, musicalmente, tal vez iban a llevarme para el mismo lado. Por ejemplo, no quise poner demasiado énfasis en la milonga, que es un territorio de Borges que está muy explorado. Busqué por lados alternativos para tratar de hacer una lectura diferente. Y también traté de encontrar poemas que me llevaran a distintas facetas de Borges para que la obra tuviera una variedad. Pero después, al juntar todo, hay determinadas líneas que se continúan, poemas que pareciera que le contestan a los anteriores... (*id.*)³²

Una segunda clave para entender el procedimiento de musicalización que el músico realizó es la idea de “lectura diferente”, lo que implica considerar que hay una

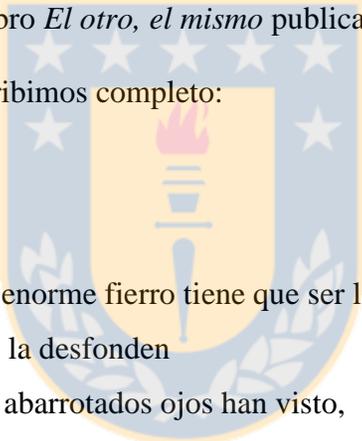
³² El subrayado es nuestro.

postura crítica de Aznar frente a la obra de Borges, la cual es el resultado de una particular mirada sobre la poesía borgeana en relación a la mirada canónica que se tiene sobre ésta, es decir, en relación con la manera en que la obra del escritor ha sido interpretada por la crítica literaria especializada. Aznar intenta no caer en los lugares comunes de una poética tan vasta y tan estudiada, y este afán de diversificar la poesía de Borges es el eje central de la musicalización, pues no sólo cruza la elección de los poemas por sus distintas temáticas, sino también la elección de los diversos estilos musicales que el disco contiene y los diversos matices sonoros que cada artista invitado aporta. El músico intenta darnos una versión menos canónica y más cercana a un público general, creemos que la postura de Aznar frente a su misión de musicalización es la de evidenciar que la obra de Borges puede ser diversa no sólo en su manifestación literaria (narrativa, poesía, ensayo), sino en una multiplicidad de públicos lectores –y en este caso auditores-, más allá del público erudito que suele caracterizar la obra borgeana. Pareciera ser que el afán último de Aznar en este proyecto es mostrarnos un Borges menos solemne de lo que la crítica literaria presenta. La cita que hace Aznar de su encuentro con la viuda del escritor ilustra este afán de encontrar en un autor tan definido por la erudición un escritor que puede conectar con dimensiones diversas más allá de lo exclusivamente intelectual:

A mí me tranquilizó mucho haber conocido a María Kodama (la viuda del escritor) la semana pasada y haberle preguntado sobre los gustos musicales de Borges. Eran muy variados, me contó ella. Le gustaban desde Bach hasta Los Beatles y Los Rolling Stones, pasando por los negro spirituals, el jazz, la milonga y el tango. Un tipo

abiertísimo. Me imagino que habrá puristas que dirán sobre el disco:
“Uy, si esto lo escuchara Borges”, pero creo que están equivocados.
(*id.*)

Como se observa Aznar nos plantea la posibilidad de un Borges que va más allá del encierro erudito que la crítica literaria ha hecho ver, un Borges que según el músico sería capaz de disfrutar de sus poemas incluso en formatos tan poco convencionales para su escritura según el canon literario como sería el rock, situación que da origen a la versión en este estilo del poema “Insomnio” escrito por Borges en 1936 y perteneciente al libro *El otro, el mismo* publicado en 1964, el cual para efectos de ejemplificación transcribimos completo:



De fierro,
de encorvados tirantes de enorme fierro tiene que ser la noche,
para que no la revienten y la desfonden
las muchas cosas que mis abarrotados ojos han visto,
las duras cosas que insoportablemente la pueblan.

Mi cuerpo ha fatigado los niveles, las temperaturas, las luces:
en vagones de largo ferrocarril,
en un banquete de hombres que se aborrecen,
en el filo mellado de los suburbios,
en una quinta calurosa de estatuas húmedas,
en la noche repleta donde abundan el caballo y el hombre.

El universo de esta noche tiene la vastedad
del olvido y la precisión de la fiebre.

En vano quiero distraerme del cuerpo
y del desvelo de un espejo incesante
que lo prodiga y que lo acecha
y de la casa que repite sus patios
y del mundo que sigue hasta un despedazado arrabal
de callejones donde el viento se cansa y de barro torpe.

En vano espero
las desintegraciones y los símbolos que preceden al sueño.

Sigue la historia universal:

los rumbos minuciosos de la muerte en las caries dentales,
la circulación de mi sangre y de los planetas.

(He odiado el agua crapulosa de un charco,
he aborrecido en el atardecer el canto del pájaro.)

Las fatigadas leguas incesantes del suburbio del Sur,
leguas de pampa basurera y obscena, leguas de execración,
no se quieren ir del recuerdo.

Lotes anegadizos, ranchos en montón como perros, charcos de
plata fétida:

soy el aborrecible centinela de esas colocaciones inmóviles.

Alambre, terraplenes, papeles muertos, sobras de Buenos Aires.

Creo esta noche en la terrible inmortalidad:

ningún hombre ha muerto en el tiempo, ninguna mujer, ningún
muerto,

porque esta inevitable realidad de fierro y de barro
tiene que atravesar la indiferencia de cuantos estén dormidos o

muertos

-aunque se oculten en la corrupción y en los siglos-
y condenarlos a vigilia espantosa.

Toscas nubes color borra de vino infamarán el cielo;
amanecerá en mis párpados apretados. (Borges, 1996. Vol. 2: 237)

Como se observa el poema se configura como una reflexión sobre las divagaciones del sujeto textual en torno a la situación del insomnio, en la cual se deja ver la ansiedad y el desespero que tal experiencia implica. Ahora bien, volviendo a la versión sonora en formato rock realizada por Aznar, cabe detallar que esta cuenta con la participación del grupo argentino A.N.I.M.A.L.³³, y lo que destaca en la musicalización de este poema en particular es que su formato se aleja considerablemente de la visión tradicional que en torno a la poesía de Borges se ha construido, ya que en esta versión musical del poema la letra es cantada en formato rap con una base musical propia del estilo rock metal que destaca por producir un clima de cierta agresividad, al respecto Aznar indica:

La gente se queda pasmada cuando escucha esa canción. La primera vez que leí el poema me transmitió un estado de desesperación, esa urgencia por no llegar a ninguna parte que es el

³³ Banda argentina de rock metal fundada en 1992 cuya sigla significa: “Acosados Nuestros Indios Murieron Al Luchar”. Destaca en su trayectoria el hecho de haber participado en otros proyectos similares de musicalización de poemas como el disco *Marinero en tierra*, homenaje a Pablo Neruda realizado por diversos artistas como Andrés Calamaro, Joaquín Sabina, Miguel Bosé, entre otros, en el cual la banda interpretó el poema “No tan alto”.

insomnio. Para mí, la canción transmite lo mismo y por eso creo que a Borges le hubiera gustado. (*id.*)

De esta cita se desprende un procedimiento específico realizado por el músico en la musicalización del poema, esto es, el desplazamiento del aspecto semántico del texto hacia la dimensión sonora, pues la música que contiene al texto intenta dar cuenta de las sensaciones producidas en la mente del lector del texto en función de su temática.

Otro poema que resulta bastante sugerente en su musicalización es “Los enigmas” (1964), perteneciente al mismo libro que el poema anterior. Para abordar la manera en que la musicalización opera en este texto, lo analizaremos primero en detalle desde el punto de vista literario, para lo cual presentamos su transcripción:

Yo que soy el que ahora está cantando
seré mañana el misterioso, el muerto,
el morador de un mágico y desierto
orbe sin antes ni después ni cuándo.

Así afirma la mística. Me creo
indigno del Infierno o de la Gloria,
pero nada predigo. Nuestra historia
cambia como las formas de Proteo.

¿Qué errante laberinto, qué blancura
ciega de resplandor será mi suerte,
cuando me entregue el fin de esta aventura

la curiosa experiencia de la muerte?
Quiero beber su cristalino Olvido,
ser para siempre; pero no haber sido (*ibid.*: 294)

El presente poema de Borges tiene por temática fundamental lo enigmático y misterioso que encierra la experiencia de la muerte, este nos muestra a un hablante que vincula su conciencia de la muerte con la posibilidad de integrarse al espacio indeterminado y fuera del lenguaje desde la cual ésta operaría según el texto. Ya en el título del poema se observa una primera pregunta que se espera que el desarrollo del texto resuelva, esto es: ¿Cuáles son los enigmas que plantea Borges en el poema? Los dos versos iniciales nos dan luces del primero, la conciencia que el hablante tiene de su propia finitud, un ahora en el que existe y desde el cual proyecta un futuro enigmático a raíz de la experiencia de la muerte. Los dos versos siguientes que completan la primera estrofa nos dan luces del segundo de los enigmas, la disolución de toda percepción temporal en la experiencia de la muerte. El hablante prefigura la muerte como un espacio “sin antes, ni después, ni cuándo”, carente de códigos temporales que la definan y la organicen. La muerte aquí se configura como una experiencia fuera del lenguaje porque la palabra se realiza en una temporalidad que la sitúa en un contexto determinado, mas en la experiencia de la muerte, no habría un tiempo que sustente el uso de la palabra, por lo tanto, la experiencia más cercana a la muerte sería el silencio.

El silencio en muchas tradiciones es considerado como una de las conductas propias de la mística, consideraciones de poetas y estudiosos lo reafirman, como por

ejemplo, San Juan de la Cruz, para quien en su *Cántico espiritual*, la experiencia de la *unio* sólo evoca una experiencia que es de naturaleza inefable, Rudolf Otto (1965) y George Steiner (2000) también establecen relaciones entre el silencio y lo sagrado, al igual que Rolland de Réneville (1944) establece semejanzas entre místicos y poetas en función de la palabra y el silencio, por mencionar algunos.

En cuanto al poema, se observa que al parecer Borges conoce lo dicho anteriormente, pues el inicio de la segunda estrofa justifica estos planteamientos con la frase “así afirma la mística...”, lo que viene a demostrar la relación entre sus enigmas con los enigmas propuestos por los estudios trascendentalistas. El poema continúa con una pregunta retórica sobre cuál será su destino al llegar la experiencia de la muerte, y aquí se aprecian una conciencia y una actitud específicas que el hablante tiene frente a la muerte, pues la describe como una “curiosa experiencia”, no como una situación que cause temor o incertidumbre, sino más bien como la aceptación tranquila de una experiencia, y la integración a ese lugar indeterminado y fuera del lenguaje desde donde la muerte opera, los últimos dos versos del poema lo ejemplifican: “quiero beber su cristalino olvido/ ser para siempre pero no haber sido”. Vemos aquí como los binarismos de la existencia y del tiempo se eliminan, “ser para siempre” como una existencia eterna proyectada a un futuro, se complementa con “no haber sido” nunca en relación con el pasado, lo que nos muestra un espacio sin tiempo, sin existencia y sin lenguaje.

Ahora, para adentrarnos en el desplazamiento que Aznar hace del poema desde la dimensión textual a la sonora, es necesario describir algunos aspectos

resultantes del análisis métrico del poema para así configurar la noción de ritmo que el texto presenta.

Según el académico Dieter Oelker (2002) el estudio general de la métrica de un poema implica el análisis de los versos, la organización estrófica y la organización del poema, el estudioso indica: “en un examen más detenido se analiza, en el *verso*, el metro y la rima, en la *estrofa*, su estructura, y en el *poema*, su especial constitución. Todos estos componentes más otros recursos expresivos específicos son los gestores del ritmo en el nivel fónico-fonológico del texto” (16). Siguiendo este procedimiento podemos decir que “Los enigmas” es un poema compuesto por versos endecasílabos con rima consonante. En cuanto a su disposición estrófica podemos señalar que el poema se construye en base a cuatro estrofas totales, dos cuartetos, en los cuales la rima presenta el esquema que se conoce como abrazada (A-B-B-A) y dos tercetos, en los cuales el primero lleva rima cruzada (A-B-A) y el segundo un esquema incompleto de la rima abrazada (A-B-B), por lo tanto, la estructura del poema es la del soneto. En cuanto a los acentos, es posible mencionar que el poema está más próximo a la estructura monorrítmica, pues los versos mantienen cierta regularidad en las acentuaciones, enfatizando de manera más estable en las sílabas sexta y décima.

La versión musicalizada que presenta Pedro Aznar está bajo el formato canción, en la cual el texto poético asume el rol de la letra. El soporte musical es la ejecución de un piano en tonalidad menor que acompaña a la voz, y ambas se ejecutan como dos melodías paralelas al unísono que siguen el mismo curso, mientras el piano simultáneamente realiza un fondo armónico con los acordes que sirve de soporte a las melodías.

Destaca en esta versión sonora del poema el clima de extrañeza y perplejidad que Aznar logra mediante la dimensión armónica de la canción, la cual a pesar de las modulaciones mantiene como tonalidad principal la armonía de La menor³⁴, en una ejecución del piano que destaca por su sutileza. Esto junto a los matices de la voz, principalmente, en los tonos altos finales, crea una unidad sonora equilibrada que se condice con las ideas descritas para el nivel semántico del texto analizado previamente. Cabe destacar en cuanto a la voz, que para su ejecución Aznar en esta versión sonora del poema subvierte el carácter monorrítmico de la versión borgeana, ya que presenta modificaciones en el tipo y orden de los elementos que determinan la estructura acentual del texto, las cuales facilitan la unión entre texto y música a través del canto.

Luego de haber analizado este poema en sus representaciones textual y sonora, queda claro que para Pedro Aznar la musicalización de un texto poético es un procedimiento consciente, que implica una reflexión y una contemplación previa, para luego ir creando el soporte musical en el cual el texto es contenido, en función de una equilibrada utilización de los recursos armónicos, melódicos y rítmicos que el

³⁴ Michel Brenet en su *Diccionario de la música, histórico y técnico* (1962), entrega la siguiente definición del concepto de modulación: “Paso de un tono a otro. Tomado en su sentido literal, este término no debería aplicarse más que al cambio de modo” (332). El cambio de modo mayor a menor o viceversa en una misma pieza musical es considerado como un procedimiento que da cuenta de la creatividad de los compositores, al respecto Brenet indica: “El juego de las modulaciones compensa la uniformidad del modo. Su manejo abarca un gran número de procedimientos, en el empleo y la invención de los cuales se demuestran la habilidad o el genio de los compositores” (*id.*). Además, el autor señala que el uso de la modulación por parte de los compositores ha sido progresivo a través de la historia de la música: “Puede seguirse de época en época el crecimiento de la importancia del papel que la modulación desempeña en el arte de la composición. Los compositores de los siglos XVII y XVIII hacen de ella un uso limitado [...] Mozart junta ya decididamente, en una sucesión rápida, series de modulaciones pasajeras. Pero es en Beethoven donde aparecen por primera vez con toda su audacia y toda su riqueza los múltiples recursos expresivos de la modulación [...] los músicos contemporáneos han llevado a sus límites extremos el arte de la modulación” (333).

formato musical ofrece. Y esto nos lleva a una idea que nos parece fundamental para el estudio de cualquier musicalización, esto es, considerar este procedimiento como una lectura crítica de la obra primaria tan legítima como la crítica escrita.

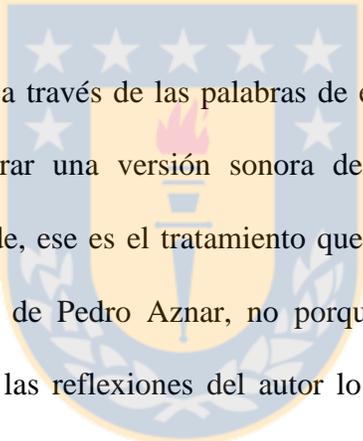
Al respecto el estudioso chileno Felipe Cussen en “Canto VII de *Altazor*: lecturas críticas a través del sonido” (2014), propone que el formato sonoro puede ser considerado como una lectura tan legítima como cualquiera de las formas de crítica académica en otros formatos. Cussen abre su análisis con la siguiente pregunta que él mismo caracteriza también como provocación: “¿por qué no incluir una musicalización en una lista de referencias, por qué no considerarla como una lectura crítica tanto o más compleja que un análisis filológico o una interpretación cargada de teoría literaria?” (*op. cit.*: 81). Para responder a esto el estudioso observa que la creación resultante de una sonorización o musicalización es más que una operación estética o un ejemplo de traducción intersemiótica³⁵, sino otra forma de lectura crítica, ya que implica una interpretación específica de la obra por parte de quien esté ejerciendo el procedimiento sonoro o musical, procedimiento que implica una relectura de la obra primaria bajo un prisma nuevo, la cual es susceptible de ser confrontada con aquellas críticas convencionales de la obra previamente existentes, para así ir expandiendo todos los sentidos posibles en ella y descubrir nuevas dimensiones de análisis e interpretación.

Para Cussen el procedimiento de un musicalizador contiene las mismas etapas de una crítica tradicional en formatos convencionales, en cuanto a la función de

³⁵ En este punto cabe aclarar que una sonorización se distinguiría de una musicalización debido a que implica la expansión del poema hacia la dimensión acústica mediante sonidos no necesariamente musicales.

evidenciar los distintos elementos de la obra y cómo estos interactúan entre sí. El académico indica:

En rigor, cuando un compositor se enfrenta a un texto que le atrae, actúa del mismo modo: seleccionando, analizando, eliminando, realzando o incluso reordenando sus componentes para dar curso a un nuevo sentido. El problema es que para la mayoría de los críticos literarios estas versiones sólo suenan como una canción divertida y no algo más "serio", quizás porque no tienen abstract, ni referencias ni notas al pie... (*id.*)



Como se observa a través de las palabras de este académico, nada impediría que pudiéramos considerar una versión sonora de un texto literario como una propuesta crítica, por ende, ese es el tratamiento que intentamos advertir en la obra musical *Caja de música* de Pedro Aznar, no porque nos parezca antojadiza sino porque la misma obra y las reflexiones del autor lo ponen en evidencia. Aznar se refiere a que buscó por vías alternativas en lo musical el generar una lectura de la obra de Borges diferente a la convencional, y ese procedimiento oculta un gesto, el de considerar la obra borgeana como capaz de salir del encierro erudito que la crítica le ha otorgado para insertarse en un espacio menos canónico como la música popular en sus distintas variantes de ejecución y estilos. Esto es lo que podemos considerar como la propuesta crítica de Aznar sobre la poesía de Borges, la que precede y sirve de fundamento para el ejercicio estético-creativo de generar el disco con las musicalizaciones, y nos parece que esta postura crítica en nada carece de sentido ni de

importancia intelectual o académica como una propuesta interpretativa, pues los mismo efectos de *Caja de música* sobre el público lector-oyente en cuanto a difusión y recepción dan cuenta de la posibilidad de concebir esta lectura.

5.3. El concepto de “expansión” en la obra artística de Pedro Aznar

Rossana Dalmonte en “El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía” (1987), nos entrega un estudio sobre las relaciones entre poesía y música que creemos pertinente aplicar a la obra de Pedro Aznar, especialmente a *Caja de música*, ya que nos permite entender la manera en que estos cruces entre ambas disciplinas se manifiestan.

El concepto de “expansión”, utilizado por la autora se refiere a la posibilidad de añadir elementos a una obra, en este caso un texto poético, sin que esto haga cambiar las relaciones y las funciones de los elementos previos. En función de esto Dalmonte determina tres tipos de expansiones fundamentales que son aplicables a los vínculos y relaciones entre literatura y música, estas son las que afectan a los niveles: fonológico, gramatical y semántico.

La expansión en el nivel fonológico se vincula con los procedimientos que tanto en la poesía como en la música guardan relación directa con el sonido. En el caso de la poesía encontramos elementos como el metro, la rima y algunas figuras retóricas que guardan relación con el nivel fónico, las que operarían de manera similar a las formas musicales y con la misma finalidad, pues según la autora “ambos

pretenden la creación de un ritmo que exprese una imagen particular o un movimiento interno del sujeto” (*op. cit.*: 97).

Siguiendo este planteamiento podemos indicar que la poesía al tener una dimensión fonológica independiente del carácter semántico resultante de su temática, es susceptible de ser expandido mediante la música. La autora propone que un óptimo desplazamiento desde el texto poético hasta una representación sonora debería manifestar y resaltar el ritmo y la sonoridad internas propias del poema que lo definen en su dimensión fonológica.

Para Dalmonte, el recurso de expansión de la poesía a la música más común y generalizado es el desplazamiento que se da en este nivel, pues los casos donde la expansión toca la dimensión textual o de sentido en el poema serían más escasos, pues los musicalizadores “en la mayoría de los casos no tocan la estructura gramatical del poema, y sólo alteran (pero no cambian por completo) sus rasgos fonológicos. (*ibid.*: 98).

Sin embargo, la expansión en el nivel fonológico implica algunas pérdidas y algunos beneficios que según el caso y la maestría de quien ejecuta el procedimiento serán mayores o menores, principalmente, esto se refiere a la posibilidad de que se mantenga el ritmo y la sonoridad inherentes al poema más o menos intactos y que la versión musical resultante sea más o menos fiel a la obra principal.

Llevando estos planteamientos a la obra de Pedro Aznar, podemos indicar que en *Caja de música*, este recurso es uno de los más utilizados, pues la estructura de los poemas en cuanto a disposición estrófica, versos y rima se mantienen intactos, como se pudo observar con el análisis del poema “Los enigmas”, en el cual la métrica del

soneto se mantiene y se despliega a través del soporte musical con la misma fluidez con que ocurre en la dimensión textual, sin embargo, en cuanto a las pérdidas y beneficios que Dalmonte señala, si bien creemos que de haber pérdidas en el procedimiento de musicalización de Aznar estas serían mínimas³⁶, se observan algunas variaciones en cuanto a la estructura acentual, la cual como se indicó, pasa desde un esquema más monorrítmico en su origen textual, a uno de carácter más polirrítmico en la versión musicalizada.

En cuanto a la expansión en el nivel gramatical esta se refiere a un traspaso que ocurriría en un nivel sintáctico, es decir, en el ámbito de la organización de las palabras, es la estructural fundamental del poema la que se expandiría a una composición musical. Pero en este tipo de expansión el poema perdería algunos aspectos menos esenciales de su composición natural para poder prolongar su organización estructural fundamental, pues se entiende que en la nueva versión expandida del texto al formato sonoro los procedimientos que permiten dar unidad y equilibrio tienen sus propias exigencias musicales que implican cierto grado de edición en la dimensión literal.

En el caso de Pedro Aznar podemos señalar que la expansión gramatical se da de forma íntegra, pues el músico no interviene el orden ni de palabras, ni de versos, ni de estrofas en ninguno de los poemas que conforman el disco. Los poemas son

³⁶ En el estudio de Dalmonte el concepto de “pérdida” es utilizado como la omisión o redistribución de algunos elementos textuales en el nuevo formato sonoro, con el fin de lograr mayor unidad y equilibrio bajo los códigos musicales. Por lo tanto, debe ser entendido como edición y no como merma o carencia. Es desde esta perspectiva que lo estamos aplicando a *Caja de música*.

traspasados al soporte musical con la misma estructura con que fueron concebidos de la pluma de su autor.

Por último, la expansión en el nivel semántico se refiere a la manera en que la disposición de los distintos elementos musicales, ya sea armónicos, melódicos o rítmicos, genera ideas específicas que pueden conectarse con las ideas presentes en el nivel semántico del poema generando así la expansión de este nivel, es decir, la música podría estar sugiriendo ideas que podrían conectar o reforzar las ideas y conceptos presentes en la temática del poema lo que Dalmonte llama “figuras de sentido”. Según la autora el músico que oficia de musicalizador toma un centro semántico de la composición poética de las muchas posibilidades que el texto entrega, y esto es lo que expande situándolo como el fundamento principal de su composición musical.

En la musicalización de Aznar creemos que este es el tipo de expansión más recurrente y el más definitorio de la obra, pues todas las versiones musicales de los poemas escogidos figuran como una extensión sonora surgida de la temática del texto. Los procedimientos de ejecución e interpretación musical, de construcción armónica y de desarrollo melódico, están sujetos a representar una idea presente en el texto que el músico ha tomado como eje central para su composición sonora, como queda claro en “Los enigmas”, donde las modulaciones armónicas intentan representar el clima de extrañamiento y perplejidad contenido en el nivel semántico. Pero aún más, los estilos musicales presentes en el disco también dan cuenta de este procedimiento, como se vio con el poema “Insomnio” y su versión sonora en formato rock metal, el cual mediante la vehemencia típica del estilo intenta representar la

ansiedad que el texto intenta reflejar en función de su temática. O las sonoridades folclóricas típicas de Argentina, en los poemas referentes a la pampa y el ambiente gauchesco.

Para cerrar las ideas sobre el concepto de “expansión” que opera en el desplazamiento del poema escrito a su versión musicalizada, revisaremos el poema “Caja de música” y la manera en que ocurre la expansión, pues se observa que ésta opera en los tres niveles descritos simultáneamente, siendo la más evidente la expansión en el nivel semántico. El poema, que pasamos a transcribir, tiene por temática la impresión que el sujeto textual manifiesta en relación con la música de oriente y en su versión musicalizada es interpretada por Pedro Aznar en conjunto con la invitada Mercedes Sosa:

Música del Japón. Avaramente
de la clepsidra se desprenden gotas
de lenta miel o de invisible oro
que en el tiempo repiten una trama

Eterna y frágil, misteriosa y clara.
Temo que cada una sea la última.
Son un ayer que vuelve. ¿De qué templo,
de qué leve jardín en la montaña,

de qué vigiliadas ante un mar que ignoro,
de qué pudor de la melancolía,
de qué pérdida y rescatada tarde,

llegan a mí, su porvenir remoto?

No lo sabré. No importa. En esa música

yo soy. Yo quiero ser. Yo me desangro. (Borges, 1996. Vol. 3: 172)

Al realizar la audición de la versión musicalizada se puede observar que en el nivel fonológico la expansión ocurre de forma fluida, pues el poema en cuanto a metro y rima se mantiene intacto, al igual que la disposición de los acentos, por lo tanto, la versión sonora recrea y expande el ritmo interno inherente al poema, y en cuanto a la expansión del nivel gramatical, se observa que la estructura del poema también se mantiene fiel a la versión escrita, pues el orden y la organización de sus elementos son respetados por la versión musical.

Es en la expansión del nivel semántico donde la musicalización destaca, pues el soporte sonoro es una pieza ejecutada en piano con la intervención de un juego de cuerdas, cuya melodía principal se construye a partir de la escala pentatónica mayor con algunas variantes que se justifican en el movimiento melódico. Aquí las escalas de tipo oriental ejecutadas al unísono con las voces le dan a la canción el carácter melancólico, remoto y sagrado que el poema evoca en el nivel semántico. Destacan, además, la tesitura de las voces, la manera en que éstas se corresponden sonoramente y cómo los versos van siendo cantados de manera intercalada, todos estos como elementos que realzan el sentido general del poema en cuanto a la sensación de estar frente a algo remoto, perdido en un tiempo sagrado, conmovedor por su grandeza y a la vez generador de un estado de melancolía.

El texto inicia con la frase “Música del Japón”, y, siguiendo a Dalmonte, esta sería la figura de sentido que Aznar toma para construir su pieza, la música del Japón sería el centro semántico bajo el cual se articula la musicalización del texto, pues el mismo poema en su versión sonora se convierte en la música aludida por su temática.

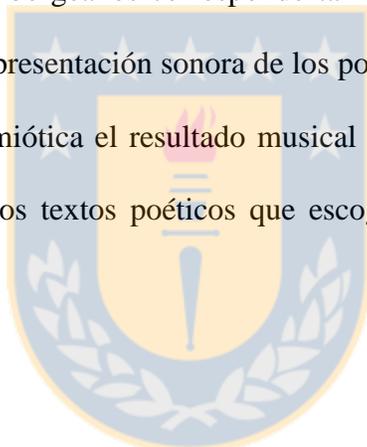
Al igual como ocurre en el análisis previo sobre Mário de Andrade, al referirnos al concepto de expansión en el procedimiento de musicalización de Pedro Aznar nos encontramos con el fenómeno de traducción intersemiótica, en este caso, mucho más vinculado a la raíz teórica de Jakobson, puesto que en su definición, se refiere al tipo de traducción de un texto desde un sistema de signos lingüístico a otro no lingüístico, en este caso, la transferencia del sentido poético de los versos de Borges hacia la dimensión sonora musical que desarrolla Pedro Aznar.

Este traspaso del significado textual al musical se puede explicar mediante el concepto de écfrasis musical planteado por la estudiosa Siglind Bruhn, quien en su estudio *Musical ekphrasis. Composers responding to poetry and painting*. (2000), nos plantea la posibilidad de llevar el procedimiento de la écfrasis hacia otros campos más allá de su uso convencional. Valga especificar aquí, que la écfrasis es el procedimiento mediante el cual una imagen visual es reproducida verbalmente en un texto, sin embargo, la autora concibe el desplazamiento de este procedimiento a lo sonoro, Bruhn explica:

Extending the application of the term towards the other side, I will argue that the recreating médium need not always be verbal, but can itself be any of the art forms other than the one in which the

primacy “text” is cast. As the title of my study indicated, I will be particularly interested in transformations from the visual or verbal to the musical. I believe the creative processes that apply in the step from a painting to its poetic rendering to be analogous to that from a poem or painting to its rendering in music. (7-8)

Desde esta perspectiva una écfrasis en el plano musical sería la reproducción sonora de un texto o una imagen. Situación que ocurre en el caso de Pedro Aznar al musicalizar a Borges, ahora bien, a esto podemos añadir que la écfrasis musical ocurrida con los poemas borgeanos corresponde también a un discurso crítico, pues Aznar para realizar su representación sonora de los poemas los reinterpreta, y a través de esta transposición semiótica el resultado musical adquiere un valor propio como propuesta crítica sobre los textos poéticos que escoge y sobre la obra y figura de Jorge Luis Borges³⁷.



³⁷ Tal como lo hicimos en el capítulo asignado a Mário de Andrade, queremos plantear esta discusión sobre la écfrasis musical y las ideas de traducción intersemiótica e intermedialidad como proyecciones para futuros estudios que aborden la obra de los autores analizados, dado que el tema central de esta tesis es la relación existente entre los vínculos entre literatura y música con las teorías sobre la postmodernidad y las relaciones que, en este contexto, se dan entre literatura, música y lo sagrado.

5.4. Desplazamientos entre alta cultura y cultura de masas en el contexto de la postmodernidad

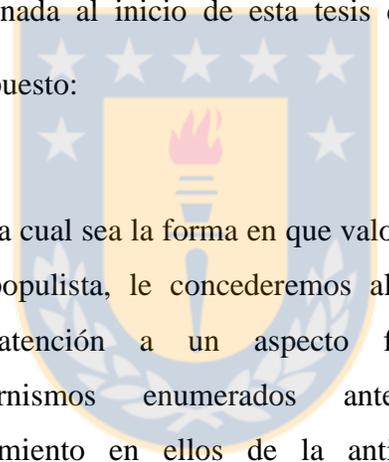
Como se ha podido establecer en base a las descripciones de la obra de Aznar en cuanto a los cruces entre literatura y música presentes en su obra, específicamente, en su ejercicio de la poesía y en su rol de musicalizador, existe un carácter ecléctico que nos lleva a concebir su creación menos aislada en su producción creativa y más como una poética de artes integradas, puesto que aunque destaca y se ha difundido más como músico, su vínculo con la literatura no es menor, ni la manera en que este vínculo se ve reflejado en su obra en todas sus dimensiones.

Creemos que esta situación responde a una característica propia de la sensibilidad postmoderna en la cual la tendencia a fusionar espacios creativos e intelectuales ha sido una constante. Las poéticas de artes integradas que mezclan distintas disciplinas y que generan espacios intermedios con nuevas significaciones artísticas han proliferado, las traducciones intersemióticas, es decir, el traspaso de un mensaje creativo desde los códigos específicos de una disciplina a los códigos específicos de otra han definido en gran parte el quehacer artístico de la época, situación que desde la reflexión postmoderna ha sido descrita por variados estudiosos como Lyotard (2004), Alfonso de Toro (1991), o Régis Debray (1996).

En este contexto recordamos los planteamientos de Fredric Jameson quien en su estudio *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1995), describe el periodo en función de varias características que lo definen, como el fin de las ideologías totalizadoras y la ruptura con los grandes metarrelatos políticos y

religiosos, la ruptura con la tradición moderna anterior, o el fin del arte y las clases sociales.

Uno de los ejes temáticos de su estudio se centra en la relación existente entre la postmodernidad y los poderes políticos, sociales y económicos actuales como el capitalismo y como estos han determinado a la sociedad actual, entendida como postindustrial. Sin embargo, la idea que más nos interesa resaltar de los planteamientos de Jameson es que en la postmodernidad se observaría la anulación de los límites entre alta cultura y cultura de masas. Para entender mejor esto cabe recordar la cita mencionada al inicio de esta tesis que contiene una descripción bastante exacta de lo expuesto:



Sea cual sea la forma en que valoremos en última instancia esta retórica populista, le concederemos al menos el mérito de dirigir nuestra atención a un aspecto fundamental de todos los postmodernismos enumerados anteriormente: a saber, el desvanecimiento en ellos de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de elite y la llamada cultura comercial y de masas [...]. (*op. cit.*: 12)

De esta cita se desprende primeramente, que la distancia entre ambos tipos de cultura, de *elite* y de masas, fue una característica propia del periodo de modernidad, y, en segundo término, que la postmodernidad al intentar generar una ruptura con la tradición anterior, también buscó derribar los límites culturales propios de la etapa que intentaba superar.

Ahora bien, ¿cuál es la relación de estos planteamientos sobre la postmodernidad con la creación artística de Pedro Aznar y, específicamente, con su rol de musicalizador en la obra *Caja de música*? La respuesta es que este fenómeno está presente en las relaciones y desplazamientos entre música y literatura, y en *Caja de música* se hacen aún más evidentes, puesto que el carácter erudito que la tradición literaria le ha asignado a la literatura de Borges, que podemos relacionar con la alta cultura o cultura de *elite*, rompe sus límites para mezclarse con la cultura popular, reflejada en el formato musical que Aznar compone en función de estilos musicales tradicionales como el folclore y tan masivos como el pop y el rock.

Además, en este cruce entre alta cultura y cultura de masas destaca el carácter masivo que implica la producción y divulgación de la obra mediante la tecnología disponible. Si bien el registro impreso de la literatura implica la reproducción masiva, el nivel de audiencia que puede abarcar es menor al que posibilitan plataformas como Internet, pues como informaron los periódicos en el momento de gestación de la obra³⁸, el disco inicialmente se conseguía a través de un portal de Internet más la exhibición a través de recitales en vivo gratuitos en distintas ciudades de Argentina.

En cuanto a la recepción del público el mismo Aznar indica “cuando empecé con el proyecto de musicalizar poemas de Jorge Luis Borges, sabía que tenía una enorme envergadura en lo artístico, pero no imaginé que iba a tener semejante llegada con la gente” (Casciero, 2000), y en otro momento señala “es muy bueno sentirse un poco vehículo para que el público masivo se acerque a Borges. Cosa que no necesita,

³⁸ Al respecto consultar en la bibliografía las notas de prensa del periódico online *Página 12*. www.pagina12.com.ar

porque su obra monumental es su testamento, pero siempre es un granito de arena”
(*id.*).

Por último, para concluir este capítulo, cabe mencionar que en el caso de Aznar, el hecho de llevar una creación poética tan arraigada en la alta cultura a la cultura de masas, responde a una visión crítica que el mismo tiene de la obra borgeana, la cual se refleja en las decisiones tomadas para componer el soporte musical para los textos, en la disposición de los elementos armónicos, melódicos y rítmicos con finalidades estéticas específicas, en la manera en que se producen las expansiones del texto a la música en los niveles fonológico, gramatical y semántico descritos anteriormente.

Como se puede constatar las relaciones entre literatura y música presentes en la obra de Pedro Aznar y que le otorgan el carácter ecléctico que hemos descrito, se enmarcan dentro de los procedimientos propios de la sensibilidad postmoderna, la cual dentro de sus múltiples manifestaciones, implica una reestructuración y revaloración de los límites y las distancias que la tradición de la modernidad definió entre las distintas esferas del quehacer y saber de los sujetos, e implica además, la recodificación de las prácticas culturales y artísticas.



**6. *GUITARRA NEGRA* DE LUIS ALBERTO SPINETTA:
POÉTICA TRASCENDENTALISTA, METÁFORA
VEGETAL Y MÍSTICA MATERIAL**

El presente capítulo tiene por objetivo estudiar la obra poética de Luis Alberto Spinetta cifrada en su libro *Guitarra negra* (1978), analizando los componentes temáticos y discursivos que permiten configurar la poética del autor, entendiendo ésta como la singular manera de concebir la poesía y su ejercicio, para, posteriormente, establecer los vínculos correspondientes entre la praxis escritural del argentino y su creación musical. Para esto, aparte de recurrir al poemario citado, recurriremos a textos provenientes de la producción musical del artista a fin de ejemplificar la manera en que la obra poética del autor puede ser entendida como el cifrado de una visión artística global que da cuenta de una idea de artes integradas.

También intentaremos aportar algunas reflexiones en torno a la situación de la poesía de Spinetta respecto de la tradición literaria argentina y de las posibles influencias estilísticas presentes en su práctica literaria y en su desarrollo creativo global.

Por último, debido a que la poesía de Spinetta y parte de su música muestran un componente trascendentalista y metafísico, hemos de vincular la creación del autor con algunos postulados teóricos que aluden a las nociones de trascendencia y mística, especialmente en relación a la singular manera en que el autor aborda la dimensión material³⁹.

³⁹ Siguiendo el planteamiento general de relacionar los vínculos entre música y literatura con las reflexiones sobre la postmodernidad, podemos mencionar como una línea productiva de análisis a desarrollar a futuro, la relación que se puede establecer entre la obra poética de Spinetta y el concepto de postontología propuesto por Wolfgang Janke en su libro *Mito y poesía. En la crisis Modernidad/Posmodernidad* (1995), pues nos parece que hay exactitud temática entre estos postulados y la obra poética del argentino. Janke en su texto analiza el estado actual de la metafísica en el contexto de la postmodernidad y luego de exponer el estado histórico en el que se encuentra la ontología propone el concepto de postontología que debería llenar el vacío metafísico que actualmente se observa y retomar algunas ideas que trasciendan el pensamiento que en la modernidad desplazó a la

6.1. Luis Alberto Spinetta: consideraciones generales sobre su práctica musical y literaria

Luis Alberto Spinetta (1950-2012) es uno de los exponentes más reconocidos de la tradición del rock argentino y uno de los músicos más respetados y admirados de su generación. Además de una vasta producción como solista integró las bandas “Almendra”, “Pescado Rabioso”, “Invisible”, “Spinetta Jade” y “Spinetta y los Socios del Desierto”. En su creación musical uno de los aspectos que más destaca es la capacidad poética presente en las letras de sus canciones, una sutileza léxica y sintáctica unida a una profundidad semántica que singulariza los textos que acompañan su música y le dan un espesor que sobresale dentro del marco referencial de lo que es la letra de canción en el ámbito de la música popular. Esta sobresaliente capacidad lírica en la música de Spinetta se fundamenta en una segunda naturaleza artística que el autor posee además de la musical y de la cual poco se ha dicho en términos críticos relevantes para su estudio, nos referimos a su condición de poeta.

En 1978 Luis Alberto Spinetta publica *Guitarra negra*, su única obra poética donde están contenidas gran parte de las ideas estéticas que cruzan su obra musical, y

metafísica, el cual se compone de dos vertientes claramente identificables: por una parte, el desarrollo y auge del positivismo decimonónico, y la instalación de la idea de verdad en el conocimiento observable y comprobable propio de la ciencia y la tecnología, y por otra parte, el surgimiento del nihilismo, con todo el descreimiento que implica de los grandes metarrelatos mítico-sagrados que explicaban la realidad. Al respecto Janke señala: "Nuestra época, la del positivismo victorioso y del nihilismo, tiene la propiedad de ser una época del mundo sin metafísica" (*op. cit.*: 19). Esta nueva ontología postmoderna implicaría retomar un pensamiento mítico-poético, recuperar el valor de lo sagrado como factor determinante del quehacer humano y reestablecer el valor estético-poético de sus manifestaciones. Creemos que el rescate del lenguaje mítico y poético es una constante en la obra de Spinetta tanto en su música como en su poesía, por lo tanto, dejamos abierto este planteamiento para futuros análisis.

donde se perfila una poesía que puede ser estudiada de manera independiente de sus letras de canciones y que ostenta, además, plena autonomía; no obstante, existe un vacío crítico en torno a ella, pues su análisis no ha cruzado las fronteras de los medios de prensa especializada en música o de las publicaciones de carácter biografista. Sin embargo, no dejan de aparecer observaciones literarias en torno a su creación musical, valoraciones de sus canciones por la calidad de sus textos y calificativos y clasificaciones que definen al músico en base a su capacidad poética. Entonces, si Spinetta es el gran poeta del rock argentino, ¿por qué la tradición literaria no reconoce en él a un poeta del lenguaje digno de ser estudiado al menos bajo el prisma de la interdisciplinariedad? Creemos que esta situación responde meramente a la excesiva ortodoxia en los criterios de legitimación que operan en la tradición literaria, y a que la poesía de Spinetta al no surgir de un ejercicio permanente de publicación de obras poéticas, tiende a ser considerada más como una extensión de su obra musical que como una obra literaria autónoma. Esta doble naturaleza de músico y poeta que ostenta Luis Alberto Spinetta ha brindado una visión literarizada de su música en cuanto al lirismo presente en sus letras, sin embargo, a pesar de que su figura de músico ha estado rodeada de un halo poético que lo define, no se ha generado crítica especializada en lo que respecta a su producción literaria.

En relación con su libro *Guitarra negra* no hemos encontrado estudios críticos desde el ámbito literario que instalen la poesía de Spinetta en algún momento de la tradición literaria argentina o que hayan delimitado la poética del autor. En cuanto a las influencias literarias del músico y al contexto del rock argentino en el cual se desarrolla son de gran valor los estudios de Jorge Monteleone, dentro de los cuales

destacamos el artículo “Spinetta/Artaud. Verano del setenta y tres”, publicado en el año 2010 en *Controversias de lo moderno: la secularización en la historia cultural latinoamericana*, editado por Enrique Foffani y publicado en Buenos Aires por Katatay Ediciones, por ser la fuente crítica más especializada que hemos encontrado sobre la dimensión literaria en Spinetta y cómo ésta determina su producción musical. En lo referente al aspecto poético de sus letras cabe mencionar las aproximaciones de Pablo Schanton citadas por Monteleone que corresponderían al escrito “El factor Spinetta: las cicatrices de la imaginación,” *La mano*, 25: *Todo Spinetta* (Buenos Aires, abril 2006: 26-30). Por último, no desconocemos las fuentes biográficas fundamentales para el estudio de la obra spinettiana como *Spinetta: crónica e iluminaciones* (Buenos Aires, Editora/12. 1988) de Eduardo Berti y *Martropía. Conversaciones con Spinetta* (Buenos Aires, Aguilar. 2006) de Juan Carlos Diez.

Para iniciar el estudio de la obra de Spinetta podemos indicar que se observan ciertas similitudes entre su poesía y las letras de sus canciones, aunque para su análisis hemos de respetar las distinciones entre ambas escrituras, principalmente, porque la letra de canción es un texto que en su génesis está sujeto a una estructura rítmico-melódica que la determina, al respecto Jorge Monteleone indica: “Combinada con la música y el canto, en la letra de rock, el ritmo no está representado por el acento o la rima del poema, sino por el golpe (beat) y su expansión periódica en las bases rítmicas” (2002a: 2), y, posteriormente, especifica el vínculo entre letra de rock y poesía “Aunque la letra de rock no es literatura, su efecto es, sin embargo, poético” (*id.*). Para el estudioso la letra de canción no depende de una naturaleza poética sino

rítmica, pues el carácter poético del texto se expande a través del ritmo hacia lo corpóreo funcionando como una expansión del sentido poético:

El rock produce un tipo de subjetividad que la literatura no agota: la prolonga y modifica. De allí que leer la letra de rock como un poema minusválido es una simplificación. Todo el cuerpo, como figura imaginaria, está comprometido en su realización extática. Allí donde la palabra ritma, el rock finaliza en un cuerpo que le da su acento silábico. (2002b: 1)

Monteleone se refiere a la letra de canción específicamente dentro del marco de la tradición del rock, entendiendo éste como un sistema completo que integra una forma de ejecución musical definida y una representación estética que abarca el pensamiento y la conducta de músicos y oyentes, hecho que define como cultura o pasión *rocker*. Lo más significativo para el autor es el carácter corpóreo que lo define: “El rock es una forma artística que pone el ritmo y las cargas de energía corporal en el centro de una significación nueva. Aquello que Barthes llamó significancia: el sentido en cuanto es producido sensualmente” (2002a: 2), y, posteriormente, establece una similitud con la poesía “En el poema, ese elemento de ruptura está dado por los efectos musicales del lenguaje, las repeticiones, los juegos rítmicos, el sin-sentido, la alteración de la sintaxis, los neologismos, etc.” (*id.*).

Desde la perspectiva de Monteleone, el rock y la poesía están estrechamente vinculados, el ritmo vendría a ser el elemento primordial de esta vinculación, aunque para el estudioso en el rock el ritmo deriva en una manifestación corporal que lo

define, mientras que en la poesía el ritmo se encuentra sugerido por procedimientos literarios como la sintaxis poética. Esta perspectiva nos permite entender que la letra de canción añade significaciones sensibles y musicales que implican un análisis propio independiente del análisis poético tradicional, pues el cómo se canta un verso, la intención emotiva de la voz, la tonalidad, la nota musical específica que contiene cada una de sus partes constituyen elementos fundamentales a considerar al momento de acercarse a un análisis crítico, lo que deja en claro la necesidad de incorporar la audición como aproximación primordial al texto.

En relación a la obra de Luis Alberto Spinetta, podemos señalar que el vínculo entre rock y poesía es evidente, en primer término, por el carácter poético que la prensa musical y las publicaciones biografistas le han asignado a Spinetta como músico, segundo por la relación temática que se observa entre su poesía formal y las letras de sus canciones, y en tercer término por las influencias literarias que se hayan manifiestas en su obra musical, situación que tiene su máxima expresión en el disco “Artaud” de 1973, dedicado al poeta francés.

En las conversaciones con Juan Carlos Diez el mismo Spinetta refiere su afición a la escritura desde su adolescencia, además de la afición a escribir de su padre: “mi viejo empezó a escribir poesía hace unos treinta años. Por ahí escribía antes de que yo empezará [...] es un poeta muy sensible, con un lenguaje muy llamativo y profundo” (Diez, 2012: 177). En el mismo texto Spinetta expone su interés por la literatura de Carlos Castaneda, por las teorías de Foucault y George Bataille, por la obra de Antonin Artaud, René Daumal, Rimbaud, Baudelaire, Cocteau, Lautréamont, y se refiere a autores como Sade, Kafka, Blake y Brontë, por

lo tanto, Spinetta se muestra como un lector instruido en términos literarios hecho que influiría en su propia poesía a pesar de la humildad que manifiesta al referirse a su propia praxis escritural: “la escritura es muy grande y hay escritores gigantes. Yo asumo eso desde una posición muy humilde. Hablo de los sentimientos que me ocurren a mí y no lo hago como si fuera un erudito en poesía, o alguien que realmente merece que le presten atención, porque no me he dedicado especialmente a escribir” (*ibid.*: 375-376). Destaca en esta observación del músico la mención a los sentimientos como pilar fundamental de su poesía, pues podría estar influida por sus lecturas de los poetas decimonónicos como Blake y Lautréamont entregándonos la posibilidad de rastrear algunas concepciones neorrománticas en su poesía, las cuales sin duda convivirían con las influencias surrealistas marcadas por la decisiva influencia en su creación de la obra de Antonin Artaud.

Spinetta en 1973 graba un disco dedicado al poeta francés en el cual desarrolla las impresiones causadas por su obra, una manera de conjurar el impacto surgido en el momento de tomar contacto con ella que se transformó en uno de los discos clásicos de la tradición del rock argentino, respecto de la composición del disco Spinetta explica:

El disco tiene algo de antídoto. Una vez más, creo que yo traté de asirme a las formas poéticas y al impulso que guiaba al autor más que al acontecimiento que el describe. No me interesa mucho el dolor, sino la forma en que uno puede llegar tan profundamente dentro de sí mismo como para encontrarlo de esa manera, que es lo que hizo Artaud. Por lo tanto no me gusta mucho el producto de todo eso, que

es el sufrimiento y cómo verlo dentro de uno. Pero si el hecho de haber corrido el riesgo de escribir increíblemente eso. (*ibid.*: 290)

La singularidad de la obra de Artaud no solamente está reflejada en las ideas presentes en el disco de Spinetta sino también en el disco como objeto “La tapa de Artaud no sólo excedía el tamaño normal, sino que se extendía en una forma de ángulos y líneas curvas, como una especie de paralelepípedo, que quizás evocaba la figura algo abstracta de un pez (Monteleone, 2010) y en la interpretación musical, de ahí que Jorge Monteleone indique: “Hablar de Artaud supone, en un mismo acto, escuchar Artaud” (*ibid.*: 4).

Teniendo claras las influencias literarias de Luis Alberto Spinetta, cabe preguntarnos si es posible ubicarlo en algún punto de la tradición literaria argentina. Una periodización básica nos la entrega Juan Carlos Ghiano quien indica: “La literatura de América hispánica puede dividirse en dos grandes épocas: la que corresponde a la literatura política de la Independencia y la Organización y la que corresponde a las obras más o menos desinteresadas de los años siguientes” (1953: 153). Posteriormente, aplica esta división al contexto literario local:

Ambos sectores se distinguen con relativa nitidez en la Argentina. Para el primero –nuestro siglo XIX- el signo decisivo corresponde al Romanticismo social, con predominio casi excluyente de la influencia francesa; para el segundo –nuestro siglo XX- el signo fundamental corresponde al Modernismo, comprendido como síntesis de influencias diversas, donde todavía es fundamental, aunque no exclusiva, la francesa. (*id.*)

Dentro del marco de la poesía argentina del siglo XX Ghiano establece tres épocas sucesivas y coexistentes. La primera, formada en el Modernismo y que profundiza en algunos aspectos de dicho movimiento donde se encontrarían figuras como Alfonsina Storni; la segunda, una generación de poetas que habría reaccionado contra el paradigma poético de Leopoldo Lugones el cual según el autor manifestaba un escaso lirismo, esta generación habría postulado una lírica profundización de las metáforas y una intencionada ampliación de los temas, en este grupo el autor sitúa a figuras como Borges y Gironde; y por último, una tercera etapa que propone una nueva reacción que implica una renovación en sencillez y la búsqueda de la esencialidad poemática, donde figuran autores como Vicente Barbieri.

Ya entrando en periodizaciones más específicas podemos citar la generación del 60 que precede al momento de producción poética de Spinetta, la cual bajo algunas perspectivas “se aunó en una denuncia de un orden que se quebraba, en el cuestionamiento de formas poéticas que consideraban gastadas y en la profunda aspiración de una utopía en donde la Belleza, la Justicia y la Verdad pudieran realizarse” (Vázquez y Kuperman, 1989: 217). Por otra parte, otras perspectivas teóricas han observado en esta generación un carácter ecléctico a nivel de discursos que se configura como rasgo distintivo: “la mezcla de *discursos literarios* de otro orden (narrativo), y de *discursos no literarios* (informativo, científico, coloquial) con el *discurso poético*, es el rasgo más importante de la poética del 60. El texto se plantea como una instancia de encuentro de otros textos sociales” (Porrúa, 1989: 116).

En este contexto no podemos olvidar el desarrollo del surrealismo en Argentina, debido a la asociación que se ha hecho entre esta corriente y la obra de Spinetta en base a la influencia de Artaud en la misma. Kira Poblete establece que la praxis surrealista argentina tiene tres períodos: uno de iniciación y búsqueda comprendido entre 1928 y 1949, uno de cristalización y auge entre 1950 y 1957, y un último período de evolución y transformación comprendido entre los años 1958 y 1973, el cual coincide con la fecha de lanzamiento del disco “Artaud” de Spinetta. Según Poblete los escritores surrealistas en la Argentina “además de buscar la modificación del espíritu del individuo, promovían un cambio de vida, el cambio de la sociedad, cuyos valores e instituciones cuestionaban” (1989: 95).

Por último, en un estudio sobre las revistas literarias rosarinas, se configura una generación comprendida entre 1965 y 1976 que creemos importante destacar por la alusión directa a Luis Alberto Spinetta como parte de los músicos que ayudaron a construir esta nueva identidad y por la descripción del clima ideológico y el contexto social de la época:

Esta generación se encuentra inmersa en un mundo donde las ideologías imperantes comenzaban a desmoronarse: Surgían los llamados “hippies” pacifistas como reacción a la aniquilación que se estaba produciendo en la guerra que EE.UU había creado en Vietnam. Latinoamérica optaba por permanecer en una actitud pacifista. En la Argentina, la juventud se plegaba a la misma defensa de los “hippies”. Existía una confluencia ideológica entre los izquierdistas y los “pelos largos” del momento: las dos tendencias estaban en contra de la guerra aunque de diferente manera. Se postulaban contra el gobierno de

Onganía, la proscripción y se encontraban al margen de las instituciones. Acorde a sus necesidades nace para esta generación un nuevo lenguaje donde se reflejaba su propia identidad. Músicos del rock como Spinetta, Lito Nebbia, el grupo Sui Generis, son claros exponentes de esa realidad. (Minniti *et. al.*, 1989: 10)

Estos tres momentos literarios nos permiten entender el contexto sociopolítico, cultural y estético que conforman el antecedente directo y el momento en que Spinetta inicia su producción desde lo musical a lo literario, lo musical en 1969 con el primer disco de “Almendra” y, posteriormente, llegando a “Artaud” en 1973, disco que genera un puente entre música y literatura en el autor, para luego desarrollar su obra poética en 1978 con la publicación de *Guitarra negra*. Cabe destacar que estos momentos y generaciones son sólo un marco referencial para la producción poética de Spinetta y no constituyen una adhesión estricta a la tradición literaria, pues una periodización que favoreciera la inclusión de Spinetta al canon literario tendría que superar “el desamparo histórico [y crítico]⁴⁰ en que se encuentran las literaturas no ortodoxas” (Iniesta, 1989: 193). Además desde la distinción entre “periodización cíclica” y “periodización evolutiva” propuesta por Gaspar Pio del Corro (1989), donde cíclica es “la periodización que atiende preferentemente a las ondas de influencia estético-literaria que se suceden sobre nosotros, en movimiento *horizontal*, es decir, procedentes de vertiente exógena –casi siempre Europa y Norteamérica” (1989: 191), y evolutiva es “la que se hace atendiendo con preferencia al movimiento endógeno de la creatividad, movimiento *vertical*, de abajo hacia

⁴⁰ El paréntesis es nuestro.

arriba, procedente desde el seno de la propia comunidad” (*id.*). Creemos que la segunda tendría mejor correspondencia con la obra de Spinetta en tanto literatura subyacente originada en un acervo popular y masivo (rock), en distinción a la literatura ortodoxa que se regiría por las formas tradicionales de periodización que se corresponden con la propuesta cíclica.

6.2. *Guitarra negra*: configuración de una poética del autor

El libro *Guitarra negra* de Luis Alberto Spinetta tuvo su primera edición a cargo de Ediciones Tres Tiempos en 1978 en la ciudad de Buenos Aires. El poemario recoge cerca de setenta textos divididos en siete secciones. No se observa en los poemas el uso de estructuras tradicionales en estrofa, verso ni rima, su escritura se basa íntegramente en el verso libre. Las temáticas varían desde reflexiones subjetivas a descripciones del mundo físico. En el conjunto de textos reunidos en este libro más de la mitad de ellos son intitulados, hecho que podría guardar relación con la nota inicial del autor donde señala “propongo que se olvide cada palabra a medida que ella se lea” (2008: 13), postura subversiva frente al procedimiento literario tradicional, pues de esta reflexión se infiere una concepción de la práctica escritural donde la experiencia instantánea y la contemplación se muestran como lo más significativo, y no la posibilidad de registrar o configurar una poética desde la perspectiva del canon, hecho que podría haber determinado el que Spinetta nunca más volviera a publicar posteriormente.

Sin embargo, a pesar de esta instantaneidad, existen en *Guitarra negra* algunos ejes temáticos que se configuran como constantes que determinan el conjunto de textos. El primero que se hace evidente está conformado por las reflexiones en torno al lenguaje poético y la condición de artista. Ejemplo de esto es el poema “El músico” (*ibid.*: 30), en el cual encontramos una suerte de apología de la capacidad creativa del artista. En este texto se va describiendo un sujeto poético que ejecuta una guitarra cuyo acto creador contiene la experiencia metafísica de su existencia plena, la vastedad de la experiencia vital y espiritual unida con la concreción material del sonido. Leamos las dos primeras estrofas:

Acongojado llora
con sus débiles dedos
la furia y el odio
y el lodo
que fue su origen
Las cuerdas de su instrumento
como míseros revólveres
o quizá tendones de un dios ebrio
cantan
y es sólo penumbras
el despertar de su hora tardía
y es sólo tiniebla
el entornar pequeño de sus ojos



Estas estrofas muestran un sujeto asediado por un sentir primigenio y una materialidad que lo contiene, un odio y un lodo primordiales que le dan origen dentro

del espacio de oscuridad que habita. Vemos como el sentimiento es el punto de partida para la experiencia creativa, pues el sujeto poético más que confeccionarla llora su creación artística, su acto creador se funda en el sentimiento y la emoción que le han dado origen a su existencia y a su capacidad de expresión y creación.

Posteriormente, en las siguientes tres estrofas el poema se vuelve más descriptivo de la naturaleza y la función del músico identificando su esencia con algunos dolores que se observan metafísicos:

El músico está allí
donde el dolor no puede confundirse
con los ecos del demonio

El músico es por fin
la tenebrosa ansiedad
de no volverse loco por el tiempo
la vida que no recuerda nada
el antiguo reloj en el que cayeron las lluvias
Su soplo, fresco rechinar del abismo, cae
y su cuerpo de quimera y cárceles
va ensordeciéndose del cielo
y quejándose de la soledad
que pudo por lo menos haber sido incomprendible

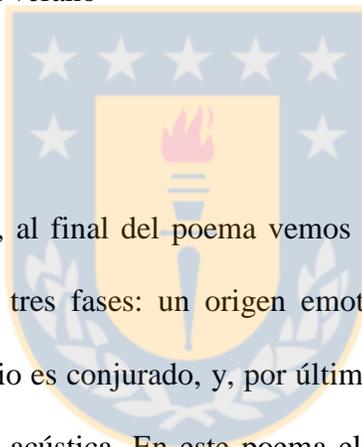


El paso del tiempo y la memoria parecen ser el lastre del sujeto creador que ve en la ejecución de su arte la posibilidad de resistir a la finitud y de confundirse con la vida misma en su dimensión trascendente. El músico se fusiona con la ansiedad, el

dolor y la soledad que lo asedian, pero a través de su arte logra conjurar estos elementos. Ya las estrofas finales nos muestran el proceso de materialización de la música:

Y así se materializan
los pensamientos del músico
como cruces que se encuentran
acostadas en el vientre

Y las locas guirnaldas del verano
entreabren su pudor
Y se escucha el sonido



Como se observa, al final del poema vemos la gestación del sonido, el cual pasa por un proceso de tres fases: un origen emotivo, luego un recorrido por la conciencia donde el asedio es conjurado, y, por último, su cifrado en el mundo físico a través de la naturaleza acústica. En este poema el fenómeno concreto del arte es para Spinetta el resultado de una operación metafísica en la cual la vastedad de la existencia está contenida. Vemos en el texto cómo el músico adopta la figura de genio atormentado para quien el proceso creativo es la vida misma, retomando así un tópico tradicional de la literatura, sobre todo en la escritura del romanticismo, la fusión entre vida y obra.

Siguiendo con este eje temático conformado por las reflexiones en torno al lenguaje poético y la condición artística, en la sección titulada “Escorias diferenciales del alma de la letra poética”, Spinetta presenta, algunas veces en prosa otras en verso,

una reflexión sobre la naturaleza del poema donde la razón y el pensamiento se configuran como la dificultad a vencer para entregar su verdadera esencia trascendente, el autor indica: “se torna difícil escribir con la misma brutalidad con que se piensa, se torna raro advertir los desmanes de algún término equivocado porque la valentía de estos signos nos va proponiendo otro idioma despierto” (*ibid.*: 102). Este otro idioma implica la interacción de voces, sonido y silencio para configurar así lo que señala como el poema verdadero, el cual es definido en la quinta y última parte del texto:

Este verdadero poema
no ha sido resuelto aún
pero quiere vivir bajo su forma
aquí,
como sea



yo intento atraerlo hacia nosotros
creo poder transmitir apenas un mote de su espíritu
y en ello dejo buena parte de mis comisuras

quizá con el tiempo
las estrofas y los versos se resequen
y musiten desde entonces
un sórdido dibujar de su descreimiento (*ibid.*:104)

Este fragmento nos muestra la existencia de un componente inmaterial que es la esencia del poema, ese espíritu que el sujeto puede observar en una mínima

expresión en el plano material y que a pesar de esto es inconmensurable. Cabe destacar que en la configuración de ese otro idioma, de ese poema verdadero, la relación con la música es prioritaria. El canto, el sonido y el silencio, son elementos del mismo proceso que busca trascender el lenguaje y buscar desde la materia esa otra realidad esencial, como se ilustra en el siguiente fragmento en prosa de “Escorias diferenciales...”:

La boca cansada de cantar por el cuerpo promete un silencio y entonces todo queda coronado lentamente y se transforma en un corazón. Los designios instantáneos del afuera quedan por consentir que el silencio los absorba anidados en el sereno adentro y esta mutación esencial del sonido traduce voces de estrados diferentes de alucinación, espectros vocales de otras ciudades despiertas, adosadas como palmas dehebles a esta otra magnitud. (*ibid.*: 103)

Como se observa existe en la gestación de la poesía un vínculo con el sonido, el cual se manifiesta a través del canto, y es la transformación de este sonido en silencio la metáfora del tránsito de lo material a lo invisible y sagrado donde radica la esencia del poema. Todo esto pone en evidencia que para Spinetta el origen de la poesía y el origen de la música tienen un lugar común, que es metafísico y sagrado, donde además vuelve a aparecer en el poema el vínculo con lo emocional a través de la imagen del corazón.

Un segundo eje temático que cruza el conjunto de poemas de *Guitarra negra* es la conciencia de la divinidad y lo sagrado por parte de los hablantes líricos y la

intuición de una realidad metafísica anterior a la existencia material del sujeto. En el poema “Voz de Dios” (*ibid.*: 19), el sujeto poético siente el llamado de lo divino, así lo reflejan sus dos primeras estrofas:

Oigo su gemido de papiro
de suceso que dice
de inabarcable reposo
de pensamiento
y le oigo desde aquí
desde donde sólo soy su desierto
desde el desierto de su alma
desde la soledad del silencio
y desde las voces de la mía

El llamado surge de lo inmaterial, del silencio, del alma, del reposo y el pensamiento, sin embargo, en la conciencia del hablante comienza a tomar forma una metáfora que liga la inmaterialidad de la voz de Dios con la naturaleza. El poema continúa y concluye:

Es una flor transparente
murmurada por sus pétalos
y vociferada por su tallo
sencilla es su mirada que retorna
todos sus colores son la luz que se ahuyenta
y su forma que se corroe

mas le oigo decir innumerables veces:

“yo soy de otro reino

venid a mí

venid a mí”

Estas últimas estrofas nos informan de dos situaciones específicas; la metáfora de la divinidad como flor, y sus componentes pétalos y tallo como portavoces de esta fusión alegórica entre lo divino y lo natural, y, en segundo término, la existencia de una realidad inmaterial que trasciende el plano físico ese “otro reino” habitado por la divinidad y desde donde surge su llamado.

En otros poemas, el músico hará mención a aspectos sagrados como la fe, “no hay fe en un cielo de crepúsculos cerrados/ ni hay sombras en un espacio de la forma primera” (*ibid.*: 42); o la unión con la divinidad, “es un momento para pensar en Dios/ (comprender que somos parte de una/ totalidad que nos contiene)” (*ibid.*: 18).

En cuanto al vislumbramiento de una realidad metafísica que contiene a su materialidad los hablantes de Spinetta son claros en su manifestación:

Yo nacía como un pato salvaje

pero era sólo consumación de brotes

era eterno mi corazón

eterna mi dicha

postrero el cuerpo para criaturarme (*ibid.*: 17)

En este nacimiento la materia es postrera a la conciencia, es decir, se constituye como un último eslabón de un proceso de nacimiento que tiene su origen

en una realidad anterior a la física donde el sentir es eterno y totalizador. En este momento primigenio el sujeto habita un espacio de luz desde el cual posteriormente se desplaza a su dimensión corpórea: “luego bebía de las viejas comarcas/ ansiando que un suelo me proyectase desde la luz” (*id.*).

El cuestionamiento de los hablantes sobre su naturaleza anterior a lo corpóreo es explícito y recurrente en el poemario, donde no sólo encontramos planteamientos de la conciencia primera antes de la materia, sino también, afirmaciones de identidad que se fundan en un pensamiento que es más mítico-numinoso que racionalista y lógico:

Ignoro quién era ayer yo mismo
quién se atrevió a venir en mí
pero se quién soy ahora
y soy un corazón
una boca
y un espíritu (*ibid.*: 24)



De esta conciencia de una realidad metafísica y trascendente que sustenta el espacio material surge un cuestionamiento ontológico que cruza la obra dando cuenta de la preocupación de Spinetta por cifrar poéticamente esta dualidad fundamental entre lo espiritual y lo material. En el siguiente poema titulado simplemente “ii” (*ibid.*: 55), el hablante se refiere claramente al ser inherente a toda cosa, el cual es parte de la realidad inmaterial contenedora de lo corpóreo, muy a la usanza del neoplatonismo romántico:

La cara pequeña
de otras ilusiones
y otros secretos
se cubre tímidamente
asumida en un cuerpo
arrebatao de luz

los cobres dorados
y sin magnitud
ejecutan el formato
de otro mundo indiferente a todo reflejo

y la herrumbre de los días
es un color que vivió en las formas
en un error de no haber sido la propia cosa

El ser de las cosas en su naturaleza incorpórea es lo fundamental en este poema, y se configura como uno de los temas recurrentes en la obra poética de Spinetta. Por último, el poema titulado “Ok” (*ibid.*: 70), complementa este cuestionamiento ontológico llevándolo a reflexiones sobre la conciencia del sujeto al pasar de un estado de existencia a otro:

Antes de saber que era una piedra
ese señor ya había desaparecido
su señora husmeaba los lugares
con un velo de pena
pasaba delante de su propio marido sin verlo

volvía llorando
a dormir sus lutos con el verano que podía

como todo seguía igual
decidió mudarse
y se llevó solamente una valija como un juguete
a los pocos meses
el marido sobrevino de la nada
y desapareció la piedra
sin haber sabido que fue hombre

Cabe destacar el carácter surrealista que podemos asignarle a este texto en particular dentro del conjunto de poemas que conforman *Guitarra negra*. En el texto se aprecia que ambos estados de existencias -la piedra y el hombre- corresponden a la realidad física, es decir, son estados materiales, sin embargo, existe un sobrevenir de la nada que nos informa de un estado no material que en este poema produce cierta perplejidad, pues el sujeto ni como piedra ni como hombre logra tener plena conciencia de sus procesos de cambio, y lo que motiva estos cambios no queda descrito en el texto. Sin embargo, en el poema titulado “v” (*ibid.*: 49), Spinetta completa el sentido que en este queda vacío y entrega una explicación de la Nada como impulso primigenio de la existencia:

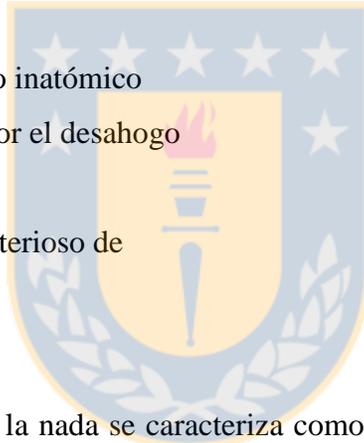
Aquel cuerpo infantil e hirsuto
delimitado apenas por la detonación del espacio
está incrustado como un ámbar
en el aparente cráneo del cristal del tiempo

y el cristal remuévese en su fluido
como pasos en la sombra

pero aquel inmutable ser propulsado
aquella fascinada proyección
escapada de la placidez de la muerte
se ha conducido hacia la nada

(nada ¿dónde estás tú en medio de esta nada?)
y de la nada se sugirió su impulso
que incumbía a todo lo inexistente

y desde ese mismo estado inatómico
escapó como gimiendo por el desahogo
como estirándose
todo lo infinitamente misterioso de
nuestra respiración



Como se observa la nada se caracteriza como un estado inatómico inicial del que surgiría la vida material, ahora bien, podría pensarse que este origen se contradice con la conciencia de Dios y la realidad inmaterial que se observa en otros poemas, sin embargo, creemos que la utilización del término es para designar la inexistencia de materialidad, sin que esto implique la inexistencia de otras realidades metafísicas.

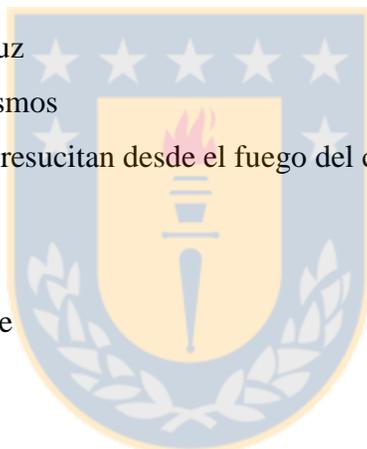
Un tercer eje temático contenido en *Guitarra negra*, y que surge como consecuencia del anterior, es decir, de la conciencia de lo divino y la concepción de una realidad inmaterial, es la mención a la naturaleza y a sus componentes cargados de un elemento sagrado y trascendente. Uno de los poemas más aclaratorios de la

importancia que Spinetta le otorga a la naturaleza, en especial al mundo vegetal, es “El ángulo de la vida” (*ibid.*: 79), donde se metaforiza la existencia a través de la imagen del árbol y la semilla:

El ángulo de la vida
es una semilla
las trabajosas hileras
que nos dieron años de respiración

el secreto del árbol
consiste en proyectar la luz
la luz de los rayos del cosmos
y las últimas fuerzas que resucitan desde el fuego del centro

y el atisbo del fin
es el desierto interminable
inmerso en la finitud
de la que nace el árbol



El vínculo con la naturaleza sobrepasa los límites de *Guitarra negra*, pues es uno de los tópicos más recurrentes en las letras de las canciones de Spinetta y uno de los recursos textuales que le han dado este carácter de poeta de la música dentro del rock argentino, canciones como *Todas las hojas son del viento* (Artaud, 1973), *Cisne* (Para los árboles, 2003), *Durazno sangrando* (Durazno sangrando, 1975) o *Barro tal vez* (Kamikaze, 1982), son emblemáticas de esta situación. A fin de ilustrar la manera en que este tópico de *Guitarra negra* es transversal a toda la práctica artística de

Spinetta y es uno de los rasgos más distintivos de su obra a nivel textual, transcribiremos la letra de la canción *Barro tal vez*, para analizar su relación con la manifestación de la naturaleza en los textos poéticos del músico:

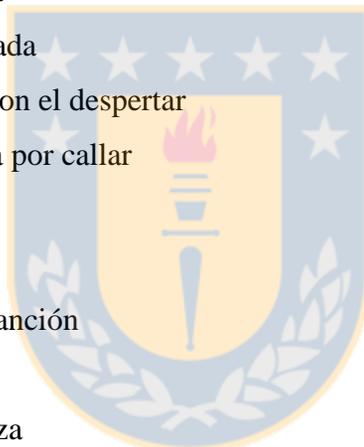
Si no canto lo que siento
Me voy a morir por dentro
He de gritarle a los vientos hasta reventar
Aunque solo quede tiempo en mi lugar

Si quiero me toco el alma
Pues mi carne ya no es nada
He de fusionar mi resto con el despertar
Aunque se pudra mi boca por callar

Ya lo estoy queriendo
Ya me estoy volviendo canción
Barro tal vez
Y es que esta es mi corteza
Donde el hacha golpeará
Donde el río secará para callar

Ya me apuran los momentos
Ya mi sien es un lamento
Mi cerebro escupe ya el final del historial
Del comienzo que tal vez reemprenderá

Si quiero me toco el alma
Pues mi carne ya no es nada
He de fusionar mi resto con el despertar



Aunque se pudra mi boca por callar

Ya lo estoy queriendo

Ya me estoy volviendo canción

Barro tal vez

Y es que esta es mi corteza

Donde el hacha golpeará

Donde el río secará para callar

Como se observa el hablante de *Barro tal vez* nos muestra la encrucijada de fusionar su condición humana con su arte musical para así alcanzar un estado original y primigenio expresado en la naturaleza, ejemplo de esto aparece en las frases: “si no canto lo que siento, me voy a morir por dentro...” y, posteriormente, “ya me estoy volviendo canción, barro tal vez...”. Pero ¿Qué implica volverse canción? Y ¿cuál es la necesidad del hablante por conseguirlo?

En cuanto a la necesidad del hablante por volverse canción se puede indicar, en primer término, la conciencia de su condición material en un nivel inferior a su condición espiritual “si quiero me toco el alma, pues mi carne ya no es nada...” y, principalmente, la agobiante consciencia de la temporalidad determinando y condicionando su humanidad “ya me apuran los momentos...”, “he de gritarle a los vientos hasta reventar, aunque sólo quede tiempo en mi lugar...” De acuerdo con estas últimas frases del texto se puede indicar que la necesidad de volverse canción pasaría entonces por disolver su temporalidad y su condición humana, en la atemporalidad musical y en la eternidad de una canción.

En cuanto a la respuesta por ¿Qué implica volverse canción?, Spinetta usa el recurso de establecer una estrecha relación entre la condición humana y espiritual del hablante con elementos de la naturaleza: el hablante grita a los vientos, ostenta corteza, se vuelve barro, y, lo más significativo, en su corteza “el río secará para callar...” silencio que pareciera formar parte, junto a la atemporalidad antes mencionada, de las características fundamentales del estado primigenio que el hablante busca. Volverse canción entonces implicaría renaturalizarse a través de la fusión con los elementos, viento, tierra, agua, y más aún, replantearse como un ser vegetal cuya corteza es corrompida por el hacha del tiempo y su propia humanidad.

Como se observa, el análisis de la letra de la canción “Barro tal vez” revela que Spinetta nos presenta los mismos códigos de referencia y la misma simbología vegetal-trascendente que encontramos en *Guitarra negra*, situación que, posteriormente, será detallada en profundidad al abordar las ideas de metáfora vegetal y mística material.

Por último, para concluir con los temas que se configuran como constantes de *Guitarra negra*, y que nos permiten configurar una poética del autor, podemos citar la manifestación de una imaginería mítica a través de la mención a seres sobrenaturales. Tal es el caso del poema titulado “iii” (*ibid.*: 20), el cual recuerda el rescate de lo sobrenatural y terrorífico del romanticismo decimonónico:

La orquídea ha muerto
con su mano desierta e inquieta
que la ha estrangulado

un músico dormido
inclina su fatigada cabeza
pereciendo entre la neblina del teatro

¡este cuadro me asombra más que mi espejo
cuando oigo el roer de los monstruos que viran mi cráneo!

Este poema asemeja a una visión terrorífica de la “Introducción sinfónica” de Gustavo Adolfo Bécquer donde se indica: “Por los tenebrosos rincones de mi cerebro acurrucados y desnudos duermen los extravagantes hijos de mi fantasía” (Bécquer, 1970: 53). Como se observa la mención a los monstruos se complementa con otros seres sobrenaturales presentes en sus poemas, tal es el caso del texto “Ave fénix” (*ibid.*: 74):



En lo que recuerdo que era mi cara
veo sólo una inmensa hoguera
mis labios ya secos por el intenso bramar
y una palabra gritando en el cielo quemado
en aquella forma perdida de la que recogí mi cuerpo
vi estremecimientos involuntarios y gestos de miembros vacíos
vi una eterna fila siguiendo cadáveres que se bañaban
oí una estrepitosa maquinaria sin silencio

entre mis petates encontré luego una carta mojada y deshecha
eran las plumas del pájaro que vuela sólo una vez
toqué pulmones de su hálito
imágenes con vísceras de su exhalación carnal y primera

y vientos nacarados y resquebrajados infinitas veces
ante la violencia de su nacimiento

Además se puede señalar que el uso de esta imagería mítica también es un elemento que trasciende los límites de *Guitarra negra*, pues la presencia de duendes y gnomos en las canciones de Spinetta es conocida, “dicen que en este valle los duraznos son de los duendes” reza el verso de la canción *Durazno sangrando*; mientras que en *Canción para los días de la vida* (A 18’ minutos del sol, 1977), se indica: “cuidan de mis alas unos gnomos de lata que de noche nunca ríen”, y, posteriormente, en una de las estrofas más conocidas del músico y de singular belleza descriptiva y musical, “Y al fin mi duende nació tiene orejas blancas como un soplo de pan y arroz y un hongo como nariz, cuatro pelos locos y un violín que nunca calla sólo se desprende y es igual a las guirnaldas”.

Para concluir es posible indicar primeramente que la obra poética *Guitarra negra* contiene la presencia de cuatro elementos fundamentales que la singularizan: la cuestión por el lenguaje poético y el arte; la presencia de la idea de Dios y una realidad inmaterial que sustenta la material; la presencia de la naturaleza cargada de un componente abarcador y trascendente, especialmente en lo referente al reino vegetal; y la presencia de una imagería mítica manifiesta en la alusión a seres sobrenaturales. Estos elementos nos permiten establecer que la poética de Luis Alberto Spinetta se funda en un pensamiento mítico-poético donde hay una clara manifestación de una realidad metafísica que sostiene la manifestación de lo corpóreo.

Segundo, existe un claro vínculo entre esta realidad metafísica y el reino vegetal, pues su poesía es vasta en asociaciones simbólicas y alegorías al respecto, donde la imagen del hombre-árbol se erige como el sujeto conectado con su realidad trascendente fundamental más allá de lo corpóreo.

Tercero, el origen de la poesía se hermana con el origen de la música, los cuales pertenecen a una dimensión sagrada y metafísica donde lo que prima es el sentimiento. Situación que conecta la poética de Spinetta más con el romanticismo que únicamente con el surrealismo, como han querido ver los críticos de prensa y música en función de la grabación del disco *Artaud* (1973) que alude al poeta francés. Lo cierto es que desde las influencias románticas que el mismo Spinetta señala a sus biógrafos como las lecturas de Blake y Lautréamont, hasta la concepción de la poesía ligada al sentimiento, “hablo de los sentimientos que me ocurren a mí y no lo hago como si fuera un erudito en poesía” (Diez, 2012: 375), y la inclusión de lo sobrenatural, el análisis literario revela un aspecto neorromántico en la poética del autor.

Y finalmente que para Spinetta la función de la poesía sería trascender el asedio del tiempo y la condición humana y reconocer la esencia metafísica presente en cada elemento de la realidad material.

6.3. Metáfora vegetal⁴¹ y mística material en la obra de Spinetta

Luego de haber definido los lineamientos principales presentes en la obra *Guitarra negra*, podemos observar una característica que cada vez se vuelve más notoria, esto es, la especial aproximación que los hablantes de Spinetta tienen con el mundo material. De esta característica surgen dos relaciones particulares con dos elementos asociados, por una parte, la idea de lo sagrado como agente textual transversal a la obra spinettiana y las constantes alusiones al reino vegetal.

Para entender la idea de metáfora vegetal, es necesario referir el funcionamiento de lo sagrado dentro de la obra del argentino, para esto recurriremos al concepto de mística material que algunos estudios refieren, principalmente, en alusión a la poesía de los chilenos Pablo Neruda y Gabriela Mistral.

El concepto de mística material revela un desplazamiento específico de la conciencia de los hablantes líricos para encontrar lo sagrado, que es inverso a la visión impuesta por el pensamiento místico tradicional de autores como Santa Teresa o San Juan de la Cruz⁴², pues en este desplazamiento de la conciencia la atención ya

⁴¹ El concepto de metáfora vegetal aplicado a la poesía de Spinetta, lo encontramos en el artículo "Arremete, viajero. Una lectura de Guitarra negra. Luis Alberto Spinetta" (2012) de Jorge Hardmeier, donde el autor especifica: "'Guitarra negra', gran metáfora vegetal. No es extraña la imagen, en un artista como Luis Alberto Spinetta. Las letras de sus canciones han abordado, varias veces, el simbolismo de las plantas". Ver versión electrónica en: <http://paraunregalodeboda.blogspot.cl/2012/02/jorge-hardmeier-un-articulo-para-la.html>.

⁴² Al respecto el poema *Cántico Espiritual* de San Juan, ilustra detalladamente esta situación, pues en dicho texto el alma pasa por tres estados de ascensión claramente diferenciables para alcanzar la unión con la divinidad, estas etapas son: Purgativa, Iluminativa y Unitiva, las que dan cuenta de un proceso iniciático donde se trasciende la materia y se orienta la conciencia hacia lo celeste para alcanzar el estado final de "Matrimonio espiritual" planteado por el autor.

no se orienta hacia lo celeste, sino hacia lo terrestre, es decir, a las materias como portadoras de un elemento sagrado.

En el caso de Neruda, la estudiosa Cecilia Rubio en su artículo “Las figuras de la trascendencia en la vanguardia chilena: arte hermético, arte espiritual” (2007), señala:

Si se observa la forma como Neruda se relaciona con los objetos y las materias, dándole a estos el carácter de orgánicos y de especies de recipientes del ser del yo poético que ingresa adentro de estas materias, veremos también cómo esta actitud está vinculada a la idea de que dichas materias poseen su propia trascendencia. (en Triviños, Gilberto y Dieter Oelker [eds.]: 328)

Así como la visión de Rubio, la mayoría de las interpretaciones teóricas sobre qué es y cómo opera el concepto de mística material en la poesía de Neruda, surgen de las reflexiones de Gabriela Mistral en torno al tema, pues la poeta en algunos escritos se refiere a la poesía de Neruda como una poesía orientada a encontrar lo sagrado en lo telúrico, específicamente en dos de sus recados sobre el poeta, “Recado sobre Pablo Neruda” de 1936 y “Pablo Neruda y su mejor reino” de 1943, Mistral indica: “El lector atropellado llamaría a Neruda un antimístico español. Tengamos cuidado con la palabra mística, que sobajeamos demasiado y que nos lleva frecuentemente a juicios primarios. Pudiese ser Neruda un místico de la materia” (en Scarpa, 1978: 129).

Esta observación surge de la singular manera en que el sujeto poético se relaciona con la dimensión material en la poesía de Neruda, principalmente, en el texto *Residencia en la tierra* (1935) donde encontraríamos cifrado este especial desplazamiento de la conciencia hacia la materia para encontrar el elemento trascendente, situación que es posible vincular a la relación que en la poesía de Spinetta tienen los hablantes líricos con el plano físico, específicamente con la naturaleza y el reino vegetal. Mistral lo explica de la siguiente manera:

Su aventura con las Materias me parece un milagro puro. El monje hindú, lo mismo que M. Bergson, quieren que para conocer veamos por instalarnos realmente dentro del objeto. Neruda, el hombre de operaciones poéticas inefables, ha logrado en el canto de la Madera este curioso extrañamiento en la región inhumana y secreta. (*id.*).

Queda claro que para Mistral, Neruda es un poeta que se sumerge en las materias para poder encontrar allí un misterio que conecta con lo sagrado. Y es esta orientación hacia lo profundo lo que podríamos señalar como lo fundamental de una mística material, pues no basta con la contemplación de la materia para encontrar la huella de lo divino, concepción que se vincula más con el panteísmo, pues conlleva inherente la orientación hacia lo celeste, ya que en el panteísmo aún habría una metáfora ascensional, en tanto lo creado da cuenta del creador y nos eleva a su estado divino. A diferencia de esto, en la mística material es necesario romper con la idea de ascensión y volcar la conciencia hacia lo profundo, trascender hacia abajo en un acto

de sumersión e ingreso en lo terrestre. Al respecto las reflexiones de Mistral son claras:

El poeta, eterno ángel abortado, busca la fiebre para suplirse su elemento original. Ha de haber también unos espíritus angélicos de la profundidad, como quien dice, unos ángeles de caverna o de fondo marino, porque los planos de la frecuentación de Neruda parecen ser más subterráneos que atmosféricos, a pesar de la pasión oceánica del poeta. (*id.*).

De esta reflexión surge la posibilidad de repensar lo sagrado bajo una nueva perspectiva, pues la conciencia del sujeto no queda exenta de lo sagrado al no vincularse a lo celeste, sino más bien, existe la posibilidad de conectarse con ello desde el ingreso en lo profundo y encontrar el misterio de estos ángeles de caverna, así la poeta concluye sobre Neruda que “entonces su poesía se vuelve una especie de mística de la tierra en un vuelo al revés, que no es ascenso sino bajada hacia lo divino subterráneo” (en Vargas Saavedra, 1999: 189). Esta orientación de la conciencia hacia lo profundo de la materia es lo que creemos que vincula a la poesía de Spinetta con el concepto de mística de la materia.

Las apreciaciones que Mistral brinda sobre la poesía de Neruda y la observación de esta mística de la materia presente en su obra, nos hace preguntarnos si la poeta también se adscribe a esta particular orientación de lo sagrado. El estudio de Cecilia Rubio nos presenta esta interrogante: “hay que ver cómo Mistral se identifica con Neruda en los escritos citados” (*op. cit.*: 329). Al respecto el estudioso

Marcelo Garrido en su tesis doctoral nos presenta un minucioso análisis donde ofrece una interpretación sobre la posible vinculación entre Gabriela Mistral y la idea de mística material que la misma propone para clasificar la poesía de Pablo Neruda, Garrido indica: “El sentido de lo religioso en Gabriela Mistral se debe entender como la presencia de ‘Dios’ en el escenario humano y la presencia del hombre, como una partícula más en el escenario de lo creado por Dios” (Garrido, 2010: 176). Esta afirmación nos muestra la manera en que creador y creación están estrechamente vinculados en el pensamiento religioso mistraliano, resta aún abordar la entrada en las materias como forma de alcanzar lo trascendente, al respecto Garrido señala: “Mistral considera que religiosidad es buscar en la naturaleza el sentido oculto; se refiere, claro está, a la presencia del nùmen en lo creado. Esta afirmación oculta un gesto, el de orientar la subjetividad no absolutamente hacia lo *celestes*, sino más bien hacia lo terrestre. Es en la tierra en donde yace oculto el misterio del nùmen” (*ibid.*: 180). Esta observación permite entender que Gabriela Mistral sí comparte la idea de mística material, al menos en un sentido reflexivo, pues esta idea pareciera convivir en su pensamiento religioso con la aspiración a lo celeste propio de la mística tradicional, situación que muestra un eclecticismo a nivel de enfoques espirituales, pues no observamos en Mistral una fractura completa de lo ascensional y celeste por instalar una concepción mística material única, como sí parece ocurrir en la poesía de Neruda y como proponemos que ocurre en la poesía de Spinetta, sino más bien, parece coexistir esta mística telúrica con los enfoques místicos tradicionales que implican la trascendencia de lo corpóreo por ascender a un estado de comunión con Dios.

Para aclarar esto recurriremos a algunas observaciones hechas por la misma Mistral que vislumbran su modo de entender la espiritualidad en relación con la materia, principalmente, en lo que se refiere a la función del artista y su modo de abordar la naturaleza y a la relación entre cuerpo y espíritu, la poeta indica:

Entre los artistas son religiosos los que, fuera de la capacidad para crear, tienen al mirar el mundo exterior la intuición del misterio, y saben que la rosa es algo más que una rosa y la montaña algo más que una montaña; ven el sentido místico de la belleza y hallan en las suavidades de las hierbas y de las nubes del verano la insinuación de una mayor suavidad, que está en las yemas de Dios. (en Vargas Saavedra, 1978: 28)

Si bien esta cita no se refiere a la entrada en las materias como forma de acceder a algún tipo de conocimiento o experiencia trascendente, si deja claro que la contemplación del mundo material revela la huella de lo divino, desde un sentido que nos parece más panteísta que místico-material, pues no observamos la fractura de lo ascensional presente en la poesía de Neruda.

Pero no sólo la naturaleza es fuente de reflexión al respecto, también la relación con el cuerpo es un elemento fundamental para Mistral en su idea de religiosidad:

Respecto del cuerpo, religiosidad es vivir sacudiendo su dominio y una vez domado, hacerlo el puro instrumento siervo, que debe trabajar para el espíritu, que es su única razón de ser. No sólo los

cielos, la tierra y la carne que la puebla, son esa escritura de Dios de que habla Salomón. (*ibid.*: 27)

En esta reflexión vemos cómo el cuerpo debe ser domado y puesto en subordinación al espíritu para que alcance su razón de ser, por lo tanto, no observamos una exaltación de la materialidad, ni una trascendencia o aspecto sagrado inherente a él, puesto que su razón de ser pareciera observarse en la supresión de su naturaleza material para acercarse a la espiritual mediante el servicio. Esta observación nos parece más cercana a la visión tradicional de la poesía mística española de autores como el citado San Juan de la Cruz, donde las pasiones son suprimidas y la materialidad del cuerpo trascendida para alcanzar el estado de comunión con la divinidad. Por lo tanto, podemos indicar que Gabriela Mistral sí comparte la idea de mística material que ella misma observara en la poesía de Neruda, de un modo reflexivo y esta idea convive con las nociones tradicionales de la mística que podríamos llamar ascensional presentes en su pensamiento religioso, ahora bien, no observamos en su poesía la manifestación exclusiva de la orientación hacia lo profundo de las materias como forma de encontrar lo trascendente y divino, de hecho creemos que la mística material está presente en su pensamiento más como una idea contenida en sus reflexiones religiosas y no como una característica de su práctica poética a diferencia de como ocurre en la poesía de Pablo Neruda.

Luego de haber revisado los principales planteamientos que conforman la idea de mística material, cabe revisar de forma más detallada cómo ésta opera en la obra de Luis Alberto Spinetta y cómo nos permite explicar la visión trascendentalista que

se observa en *Guitarra Negra*. Para esto comenzaremos por citar dos definiciones de los estudiosos antes mencionados que nos permiten contextualizar la idea de trascendencia y la idea de mística y orientar la manera en que las aplicaremos a la obra de Spinetta.

En cuanto a la idea de trascendencia Cecilia Rubio la define como “un movimiento del espíritu hacia aquello que excede los límites de nuestra existencia inmanente” (*op. Cit.*: 313). Definición que nos parece más abarcadora que la presentada por diccionarios como el filosófico de José Ferrater Mora, donde el concepto es entendido como “estar más allá” de algo, “sobre-salir” o “sobre-pasar” un límite (1964: 828-829). Ahora bien, ¿qué es eso que excede los límites de nuestra existencia inmanente?, pareciera ser que una dimensión más allá de tiempo, espacio y razón, que se caracteriza por lo inefable y misterioso, y que contiene la grandeza de lo sagrado, tal como figura en el concepto de lo “numinoso” propuesto por Rudolf Otto en su libro titulado *Lo santo* (1965), donde es definido como el aspecto irracional contenido en la cualidad de santo: “entre sus diversos componentes [lo santo] contiene un elemento específico, singular, que se sustrae a la razón [...] y que es *árreton*, inefable; es decir, completamente inaccesible a la comprensión por conceptos” (*op. cit.*: 16). O como lo definiera Maurice Blanchot en *El espacio literario* (1969) mediante el concepto de la Noche, espacio más allá de lo inmanente donde habita lo misterioso y trascendente, espacio en el cual todo desaparece, donde se aproximan la ausencia, el silencio y el reposo. Para Blanchot, esta noche es el afuera, la otredad, pues nunca se puede ingresar en ella, sólo es posible a través de ella alcanzar lo otro “La noche es inaccesible porque tener acceso a ella es acceder al

afuera, es permanecer fuera de ella y perder para siempre la posibilidad de salir de ella” (*op. cit.*: 154). Estos dos conceptos nos permiten entender esa dimensión más allá de lo inmanente a la cual tiende el espíritu y que como veremos está presente en la poética de Luis Alberto Spinetta.

En cuanto al concepto de mística Marcelo Garrido nos entrega una definición que destaca por su claridad:

A la mística corresponde la mayor intensificación de lo religioso. No es la mística lo propiamente religioso sino más bien lo religioso intensificado. La subjetividad mística es actuante de su propia religiosidad y como tal su necesidad de comunión aspira a grados de intensificación progresiva, a una incorporación definitiva y absoluta de su ser escindido con la unidad absoluta de la supra-presencia. (Garrido, 2010: 179)

La mística, entonces, es una experiencia de intensificación de lo religioso, experiencia que es progresiva y que comúnmente ha sido descrita en función de un proceso iniciático, en el cual se van superando algunas etapas que llevan a un conocimiento trascendente, el cual permite a su vez la unión con la divinidad o lo sagrado como estado final. Al respecto Garrido siguiendo los planteamientos de San Juan de la Cruz entrega un claro detalle del proceso:

Entendemos el *proceso místico* como un ascenso que va desde lo orgánico, pasando por lo anímico, a lo espiritual. Esto se traduce en un progresivo aniquilamiento de lo físico para acceder a un puro flujo

espiritual. Esta aniquilación de lo físico corresponde a *la Purgatio*, luego de la cual el flujo espiritual es iluminado (*iluminatio*). Una vez que el flujo espiritual es iluminado se produce el momento más intenso del proceso: *la Unio mística*, la unión del alma con Dios. (*ibid.*: 183)

Cabe destacar, que esta descripción corresponde a la visión tradicional de la mística, donde está presente la idea de ascensión que en la mística material es reemplazada por la idea de sumersión y entrada en la materia para alcanzar lo trascendente y sagrado.

En cuanto a la poesía de Luis Alberto Spinetta, podemos señalar que existe en ella una noción de trascendencia claramente identificable, que por su singular relación con el plano físico, especialmente el reino vegetal, hemos de vincular con el concepto de mística de la materia que hemos mencionado en función de Neruda y Mistral.

Tanto en *Guitarra negra* como en los textos de sus canciones Spinetta hace alusión a un estado más allá de la materia y de la razón que se caracteriza por ser un estado primordial, en tanto es origen totalizador de la experiencia del ser y origen anhelado por los hablantes líricos, quienes encuentran en la naturaleza el acceso a tal dimensión, a través de un acto de fusión de su naturaleza humana-finita con una naturaleza vegetal-trascendente, en la cual el sujeto es transfigurado. Ejemplo de esto encontramos en las estrofas tercera y cuarta del poema “Hombre de la tez ilusoria” (Spinetta, 1978: 58).

¡Las mañanas que toque se partirán en mí!...
las lágrimas que venderé por ahí por sus almas
se reunirán en el alimento de otros seres con sed
y la columna de aire del idilio de los árboles
morirá con su prosa de hombre cansado de clamar
hombre de la tez ilusoria
exhausto ya de clamar a través de sus ramas.

Esta concepción de hombre-árbol presente en la estrofa nos recuerda expresiones como “esta es mi corteza donde el hacha golpeará” de la ya citada samba “Barro tal vez”. Vemos entonces cómo se va configurando esta metáfora vegetal que cruza la obra de Spinetta y permite entender la singular manera de concebir la trascendencia espiritual del sujeto textual. En esta noción de espiritualidad vemos que los elementos de la naturaleza cobran especial significado, los siguientes versos del poema citado dan cuenta de esto:

Yo sueño con el eterno trigal
ese júbilo del orfebre
y tengo un niño y un tallo seguidos a mi risa
risa que se diluye hacia los cuatro puntos cardinales
mientras se acercan otros seres en derredor de esta
espiga distante (*id.*)

Como se observa elementos como la espiga y el tallo están cargados de un especial simbolismo, pues la espiga se corresponde con el anhelo de lo eterno, y por ende, con la idea de trascendencia del espíritu, y el tallo a su vez con la niñez, lo que

podría entenderse como un estado de pureza y contento necesarios en el sujeto para acceder a lo eterno.

En *Guitarra negra* encontramos que la naturaleza no sólo es un pilar fundamental de la idea de trascendencia espiritual cuando está en directa relación con la conciencia de los hablantes líricos, sino también cuando está en un aparente estado silencioso desligada de los anhelos específicos del sujeto textual, pues en su grado más puro Spinetta nos la presenta cargada de magia y constituyendo un mundo invisible a la vista del ojo convencional. Ejemplo de esto encontramos en el siguiente poema titulado “En el baile” (*ibid.*:37):

Una centena de sapos
bailan alegremente
el sol ilumina sus cráneos
tan parecidos a los nuestros
y sus uñas
tan enormemente crecidas
como las uñas de un hombre

una muchedumbre de piojos
ejecuta una danza
y crece la temperatura de sus corazones
tan apropiados para los agujeros
que nos sobran
y sus risas se elevan desde el balde

al abrir la puerta de la casa
cesan los zumbidos y los gritos



entonces se ve cómo la sirvienta barre
y acomoda las alfombras
mientras la melodía que musita el jardín
retumba entre los pliegues de la rumorosa corona

La naturaleza tiene su propia existencia mágica independiente de la conciencia de los hablantes líricos, sin embargo, en la obra de Spinetta la relación del sujeto con el reino vegetal, ya sea de manera directa o simbólica, es la matriz de su concepción espiritual, pues es lo que permite el acceso a lo sagrado y trascendente que algunas veces es cifrado como un origen del ser previo a la materia y otras veces como la trascendencia anhelada del lastre que el sujeto carga. Acceso que es llevado a cabo a través de la vinculación del sujeto con el reino vegetal muchas veces mediante una transfiguración del ser desde su naturaleza humana a una naturaleza vegetal, donde toma forma la metáfora vegetal del hombre-árbol. Ahora bien, ¿cuál es el lastre que separa al sujeto de esa dimensión numinosa? creemos que su condición humana, en tanto cuerpo, razón y finitud.

Resulta curioso constatar que en la poesía de Spinetta la materia que es sublimada es sólo la que guarda relación con la naturaleza, principalmente, el reino vegetal, pues el tratamiento que en su poesía se le da al cuerpo difiere del que se le da a la naturaleza, ya que este es portador de la finitud y el respectivo asedio del tiempo que los hablantes líricos sufren, ya en sus canciones esto es evidente: "Si quiero me toco el alma/pues mi carne ya no es nada" indica la canción "Barro tal vez"; resulta curioso porque el cuerpo es un elemento más del mundo material, y si pensamos en la idea de mística material podríamos concluir que al sumergirnos tanto en la naturaleza

como en el cuerpo tendríamos acceso a la dimensión sagrada y trascendente ya descrita, sin embargo, en la obra de Spinetta el cuerpo queda fuera de esta concepción, principalmente, por ser el elemento que define a la condición humana. Observemos de qué manera el cuerpo es textualizado en el siguiente poema titulado "iv" (*ibid.*: 48):

Tomen del cuerpo del que corría
su viento
en el que se han trasladado sus exequias

inunden su alma
con la energía de toda finitud

pero aquel cuerpo huido
tan sólo esos perfectos cónclaves de la carne
trasladáronse al pie del juez supremo

veredicto:
cuerpo móvil
continuidad naciente

Como el poema indica el cuerpo se vincula con la finitud y la muerte, y es un elemento distinto y a veces opuesto al alma, sin embargo, hay un especial significado asignado a la idea de movimiento, de ahí el final del poema "cuerpo móvil/continuidad naciente" que nos sugiere que el movimiento se escaparía a la

finitud, pues esta representa un estado de inmovilidad y quietud propio de lo mortuorio, aludido en el poema a través de la mención a las exequias.

Otro poema que nos ilustra la configuración del cuerpo en la poesía de Spinetta se titula "ii" (*ibid.*: 80) y nos acerca a la diferencia del cuerpo con lo celeste:

Enumeramos ahora ciertas cosas:

cuerpo, cielo, palabra y acto

cuerpo es el sinfín donde experimentamos cada
sensación por separado como granos de arena y cada
sensación en su totalidad, como arena

cielo es el punto al que nuestra vista identifica
más velozmente, por cubrirlo todo

palabra es la cara de la voz y es el sitio intermedio
entre el cuerpo y el cielo

acto fue el de los hombres que al verse atrapados
en el paraíso intentaron escapar del cielo

El poema muestra la manera en que el cuerpo está vinculado al aparato sensorial y a la experimentación mediante los sentidos físicos, mientras que el cielo es la vastedad que lo cubre todo, símbolo de la trascendencia espiritual.

De lo expuesto anteriormente se puede concluir que la idea de trascendencia espiritual presente en la obra de Luis Alberto Spinetta puede ser entendida bajo el

prisma del concepto de mística material que algunos teóricos definen en función de la poesía de Pablo Neruda y Gabriela Mistral, puesto que se observa un descenso y sumersión en la materia para encontrar lo sagrado y numinoso, situación que en reiteradas ocasiones, tanto en la música como en la poesía de Spinetta, es ilustrada mediante la metáfora del hombre-árbol, bajo la cual la naturaleza humana de los hablantes líricos es transfigurada a una naturaleza vegetal que lo lleva a superar los límites de su existencia finita, la particularidad es que Spinetta elabora una idea de trascendencia espiritual ligada a la materia pero de forma selectiva, pues, sólo la naturaleza, especialmente la vegetal, es portadora del acceso a lo sagrado, puesto que el cuerpo es relegado a un estado de finitud que los hablantes rechazan y es desplazado de la "materia sagrada" que lleva a lo trascendente, de esta manera se puede indicar que en la obra de Spinetta está presente la idea de mística material, pero aplicada sobre un aspecto específico de la dimensión física, la naturaleza, por ende lo más preciso sería establecer la presencia en *Guitarra negra* de una "mística vegetal" que ostenta las mismas características descritas para el concepto de mística material pero reduciendo su campo de acción al reino vegetal.

Para ir cerrando este planteamiento hemos de citar el poema "ii" de la quinta parte del poemario (*ibid.*: 72), que nos muestra la relación entre la existencia humana y la vegetal bajo el símbolo de la madera, alusión que recuerda la "entrada a la madera" de Neruda que impulsa la noción de mística material, el poema indica:

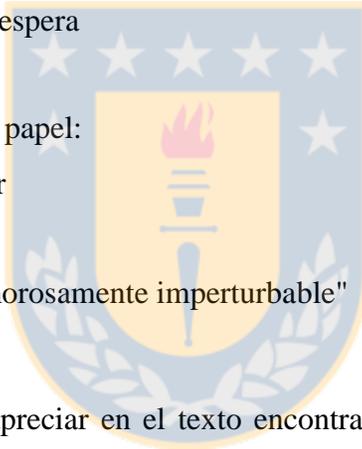
Con los roperos
viviendo con los roperos

aprendió a saludar
con ruido de puerta

le parecía insignificante su actividad en otros cuerpos
siendo madera
veces hubo en que fue bisagra o picaporte

el tiempo pasó enorme
lo único que no aprendió
fue a reír en esa situación
pues los roperos no se oirían reír
entre tanta locura y tanta espera

al morir dejó dicho en un papel:
"me voy de aquí a esperar
del otro lado de mi fin
una sonrisa de todo lo amorosamente imperturbable"



Como se puede apreciar en el texto encontramos un sujeto transfigurado en madera, lo que da cuenta de la relación entre los hablantes y el reino vegetal como portador de un elemento sagrado. Por último, hemos de cerrar esta reflexión con el inicio del poema "Escorias diferenciales del alma de la letra poética", el cual se configura como una síntesis de lo expuesto en relación con la magia de la naturaleza y su vínculo con lo sagrado y trascendente, el texto señala:

Los enviones de la noche alientan el mensaje de los árboles con
sus uvas y de las manos precarias de la tiniebla buscando el río.

Las márgenes del río, desenvueltas junto al arbol de otras ánimas manjares, esperan a las ranas viajeras, entornando las aguas burbujeantes que son su magia de descenso y de juncos.

En el interior de esta alma nocturna, revelada al cielo por el color de la luna que recibe, los prodigiosos peces se enamoran de una danza termal, eterna propagación de cristales internos y antes del alba se consumará para lo eterno, todo ese brillo y toda esa calma. (*ibid.*: 101).

Destaca en esta cita, la consumación que todo este escenario natural tiene hacia lo eterno, pues toda esta magia tanto de los elementos vegetales, animales y naturales, como el río o la noche, se despliega para concluir en su propia trascendencia, ya que al final del texto los elementos de la naturaleza son sublimados destacando la idea de este escenario natural como un alma nocturna revelada al cielo, es decir, como un espacio material que conecta con lo sagrado y numinoso.

Como se ha podido apreciar la obra poética de Spinetta contiene una riqueza simbólica y sugestiva que la instala como una poética singular frente al canon literario. Además la creación del argentino se desarrolla como una poética de artes integradas que conecta su práctica musical con su práctica poética, a la vez que privilegia el trabajo en torno a la noción de trascendencia que desemboca en lo que hemos denominado mística vegetal.



CONCLUSIONES

Al finalizar **Mário de Andrade, Julio Cortázar, Pedro Aznar y Luis Alberto Spinetta: cuatro propuestas sobre relaciones y desplazamientos entre literatura y música en el contexto de la postmodernidad** podemos señalar que es posible establecer conclusiones de dos tipos. Las primeras, en lo que respecta a las relaciones y desplazamientos específicos entre literatura y música presentes en las obras citadas de los autores estudiados; y las segundas, conclusiones de carácter general que surgen como resultado del análisis en su conjunto, las cuales vinculan las relaciones entre literatura y música con un contexto sociocultural determinado, la reflexión sobre la postmodernidad, y que, además, plantean algunas reflexiones sobre la manera en que estas relaciones entre ambas disciplinas son abordadas por la actual crítica literaria desde el ámbito académico tradicional.

En cuanto a las conclusiones sobre la obra de los autores estudiados, podemos indicar que el presente estudio da cuenta de la manera en que Mário de Andrade inserta las nociones de melodía, armonía y polifonía propias de la tradición musical en la escritura poética, generando así un vínculo entre ambas disciplinas que involucra la dimensión teórica del estudio musical además de la estética y crítica. Se observa cómo estos conceptos musicales al ser aplicados al texto poético mantienen su significado primario, básico, pero en la poesía no se desarrollan a través de la experiencia sonora, sino a través de una experiencia de tipo intelectual, a través del sentido, y del carácter semántico y sintáctico de los versos. Esta forma de vincular ambas disciplinas desde el ámbito teórico podríamos considerarla como un antecedente de la manera postmoderna de concebir la relación entre literatura y música, pues los estudios en torno a este tema identifican la separación y delimitación

de ambas disciplinas como un elemento propio de la tradición moderna que la postmodernidad intenta superar mediante procedimientos vinculantes.

En relación con lo expuesto sobre Julio Cortázar es posible señalar que dentro de las lecturas de “El perseguidor” se encuentra la propuesta del mito de Orfeo como sustrato textual, debido a las relaciones que se establecen entre los elementos principales del mito y las características que configuran el perfil de Johnny Carter descritas en la narración. La relación subyacente entre el mito y el relato de Cortázar permite establecer una recurrencia del tópico del mito órfico en este y otros relatos como el “Manuscrito hallado en un bolsillo” y “Las Ménades”, y también la recurrencia de la música, principalmente el jazz, como recurso que cruza distintos niveles de la obra narrativa, incluyendo los estructurales, situación que además de “El perseguidor” es observada en *Rayuela*. Conjuntamente es posible observar algunas circunstancias propias del ámbito musical convertidas en situaciones narrativas, como la ejecución de un instrumento musical, la improvisación o el concierto. El análisis realizado permite abordar la manera en que literatura y música se entrelazan en “El perseguidor” mediante el recurso del mito, combinando las tres dimensiones, potenciando así el valor signifiante del relato y permitiendo una mayor riqueza simbólica y sugestiva.

Sobre el estudio de la obra de Pedro Aznar podemos concluir que el eclecticismo poético-musical es una constante que define su producción creativa, pues tanto en su desarrollo musical como en su escritura poética ambas disciplinas muestran conexiones. El concepto de “expansión” planteado por Rossana Dalmonte (1987), propuesto para analizar los vínculos entre poesía y música, cobra aquí

especial relevancia, pues se erige como el procedimiento fundamental mediante el cual Aznar vincula las dos disciplinas en su faceta de musicalizador. Las observaciones realizadas sobre el disco *Caja de música* (2000), permiten además comprender que la musicalización de un texto poético no sólo es un ejercicio de creación artística, sino que también detrás de su producción existe una postura crítica y una valoración estética, en este caso frente a la obra poética de Jorge Luis Borges, que son relevantes al momento de aproximarnos analíticamente a este tipo de estudios.

Y sobre el último capítulo de esta tesis dedicado a la poesía de Luis Alberto Spinetta, el cual muestra la particular perspectiva poética de un músico al ejercer la escritura, podemos establecer que ya el hecho de que el argentino escribiera el libro de poemas *Guitarra negra* (1978), entrega valiosas claves sobre la relación entre literatura y música en el período de postmodernidad, especialmente, en lo que respecta al análisis de los límites formales de la literatura y la validez de éstos, y también acerca de la primacía de la tradición literaria sobre los vínculos generados desde la crítica académica entre literatura y otras artes, pues la inexistencia de estudios críticos que desde el ámbito académico aborden a Spinetta como poeta, revela la necesidad de repensar la manera en que la poesía va siendo legitimada. En cuanto a las características que configuran su poética, se puede concluir que el elemento que más destaca es la visión trascendentalista que hemos vinculado a la noción de mística de la materia, pues se observa en el poemario, y también en diversos textos de sus canciones, una especial relación de los hablantes con la naturaleza que vincula al sujeto con lo sagrado. Esta relación se sustenta en una

especial vinculación del sujeto con elementos de la naturaleza como árboles y plantas, metáfora vegetal que refleja la noción trascendentalista y espiritual del músico, la cual más que instalarse en la idea tradicional de lo místico y religioso, es decir, desde una perspectiva ascensional que trasciende la materia para alcanzar lo divino, se vincula más bien a la idea de mística de la materia descrita por la crítica en función de la poesía de Pablo Neruda y Gabriela Mistral, la cual se refiere a un cambio de perspectiva para encontrar lo sagrado, desde lo ascensional de la mística tradicional hacia la sumersión y entrada en la materia.

Finalmente podemos establecer algunas conclusiones que surgen del estudio en su conjunto. La primera idea a considerar es que el análisis de las distintas obras de los autores estudiados muestra la manera en que las relaciones entre literatura y música se enmarcan dentro de los procedimientos propios de la postmodernidad en tanto en todas estas obras se vislumbra un movimiento de contra-arraigo que se orienta a reestablecer el origen común de ambas disciplinas. La idea de arcaísmo postmoderno propuesto por Régis Debray (1996), y las relaciones con el mito, lo sagrado, la mística y la idea de trascendencia que surgieron durante el análisis dan cuenta de esta situación, así mismo las menciones a obras y estudios de autores como San Juan de la Cruz, Rudolf Otto, Maurice Blanchot, George Steiner, Rolland de Réneville y Mircea Eliade, todos referentes ineludibles para el estudio de estas temáticas.

Otro aspecto que cabe resaltar es que las relaciones entre literatura y música presentes en las obras estudiadas dan cuenta de una característica fundamental que las reflexiones sobre la postmodernidad definen para el periodo, esto es, la eliminación

de los límites entre alta cultura y cultura de masas, ideas que podemos encontrar desarrolladas en los planteamientos de autores como Alfonso de Toro (1991) y Fredric Jameson (1995).

Nuestro estudio se enmarca en las relaciones entre música y literatura desde la idea de cultura de masas, pues observamos los vínculos entre ambas disciplinas bajo el prisma de la música popular en sus formatos rock, pop, y música de raíz folclórica latinoamericana, principalmente, pues son los estilos desarrollados por Pedro Aznar y Luis Alberto Spinetta. Cabe destacar, además, que en cuanto al jazz presente en la obra de Cortázar el surgimiento del *bebop* en los años cincuenta tuvo la misma característica de cultura popular frente a la música docta. Mário de Andrade es el único que opera desde la tradición docta en lo musical, sin embargo, su preocupación musicológica siempre estuvo centrada en el rescate de los elementos musicales propios del continente y específicamente del Brasil expresados principalmente en la música popular, por lo tanto, el análisis de su obra no está exento de vinculaciones con la cultura de masas.

En las obras estudiadas se observa la manera en que la alta cultura y la cultura de masas se aproximan, el ejemplo más claro es el disco *Caja de música* de Pedro Aznar, el cual desplaza la obra poética de Borges, con toda la erudición que la crítica literaria le ha asignado, hacia un formato musical popular y masivo.

Las observaciones planteadas sobre esta musicalización revelan la necesidad de considerar el formato sonoro como una lectura crítica tan legítima como la crítica académica en formato escrito, pues en general hemos observado poco equilibrio en las relaciones entre literatura y música que surgen desde la crítica literaria, las cuales

normalmente relacionan literatura con ideas musicales, pocas veces con música propiamente tal, puesto que el trabajo con el sonido es mínimo en relación a la primacía que normalmente se le asigna a la palabra escrita, de ahí surge la necesidad de valorar la naturaleza sonora de los conceptos musicales y de las obras, además de su significación conceptual e intelectual.

Por último, nuestro estudio a través del análisis de las diversas obras citadas pretende aportar a la reflexión sobre la manera en que literatura y música se relacionan en la actualidad, principalmente las relaciones que se establecen con la música popular, quedando la problemática abierta a futuros análisis que amplíen y complementen el desarrollado en esta tesis. Además, el estudio procura impulsar la reflexión y el estudio de poéticas fronterizas que dan cuenta de miradas de artes integradas como es el caso de Pedro Aznar, principalmente, en lo que respecta a su faceta de musicalizador de textos poéticos; y especialmente la obra de Luis Alberto Spinetta, cuyo espesor poético implica repensar el título de poeta que la crítica literaria hasta ahora le ha negado.



BIBLIOGRAFÍA

Aldazábal, Carlos J. 2011. “El canto oscuro de la poesía postmoderna”, en Foguet *et. al. La música de la poesía*. Buenos Aires, Ediciones del Dock, pp. 42-53.

Alegría, Fernando. 2007. “Cuando los poetas cantan”, en *Poesía chilena en el siglo XX*. Concepción, Chile. LAR.

Alonso, Silvia. 2002. “Introducción”, en Abbate *et. al. Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid, Arco/Libros, 7-26.

Andrade, Mário de. 1944. *Música del Brasil*. Traducción de Delia Bernabó. Buenos Aires, Schapire.

-----, 1979. *Obra escogida*. Caracas, Editorial Arte.

-----, 2002. “Prefacio interesantísimo”, en Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*. México, Fondo de Cultura Económica.

-----, 1987. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte, Editora Itatiaia.

Aznar, Pedro. 1986. *Fotos de Tokyo*. CD. Buenos Aires, EMI ODEON.

-----, 1992. *Pruebas de fuego*. Buenos Aires. Longseller.

-----, 2000. *Caja de música*. CD. Poemas de Jorge Luis Borges musicalizados e interpretados por Pedro Aznar y artistas invitados, grabado en vivo en el Teatro Colon. Buenos Aires, DBN Discos.

-----, 2002. *Parte de volar*. CD. Buenos Aires, Tabriz Music.

-----, 2003. *Mudras*. CD. Buenos Aires, DBN Discos.

-----, 2009. *Dos pasajes a la noche*. Buenos Aires. Longseller.

Barthes, Roland. 1986. “El cuerpo de la música”, en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós.

-----, 2002. *Mitologías*. México, Siglo veintiuno editores. Decimotercera edición en español.

Bécquer, Gustavo Adolfo. 1970. *Poética, narrativa y papeles personales*. Selección e introducción de José María Guelbenzu. Madrid, Alianza Editores.

-----, 1995. *Rimas y leyendas*. Selección, estudio y notas de Abraham Madroñal Durán. Madrid, Santillana.

Berendt, Joachim. 1998. *El jazz*. México, Fondo de Cultura Económica.

Beristáin, Helena. 1989. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Blanchot, Maurice. 1969. *El espacio literario*. Buenos Aires, Editorial Paidós.

Blume, Jaime y Clemens Franken. 2006. *La crítica literaria del siglo XX. 50 modelos y su aplicación*. Santiago, Universidad Católica de Chile.

Borello, Rodolfo A. 1980. “Charlie Parker: ‘El perseguidor’”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Ed. Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, Oct.-Dic., n. 364-366, pp. 573-594.

Borges, Jorge Luis. 1996. *Obras completas*. vol. 1, 2, 3 y 4. Barcelona, Emecé Editores.

Boulez, Pierre. 2001. *Puntos de referencia*. Barcelona, Gedisa.

----- . 2003. *La escritura del gesto*. Barcelona, Gedisa.

Bousoño, Carlos. 1966. “La poesía como comunicación”, en *Teoría de la expresión poética*. 4ª. Ed. pp. 17-57. Madrid, Gredos.

Brenet, Michel. 1962. *Diccionario de la música, histórico y técnico*. Ed. Iberia, Barcelona.

Bruhn, Siglind. 2000. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale, NY, Pendragon Press.

----- . 2008. *Sonic Transformations of Literary Text*. Hillsdale, NY, Pendragon Press.

Brunel, Pierre. 2002. “Las vocaciones de Orfeo”, en V/A. 2002. *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios en occidente*. Buenos Aires. Editorial Paidós, pp. 47 – 77.

Cabañas, Pablo. 1948. *El mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid, ediciones Ares.

Casciero, Roque. (3 de julio de 2000). “Pedro Aznar se refiere a su disco ‘Caja de música’. ‘Borges nos des-gasta’”. En periódico argentino online *Página 12*. © 2000-2015. Diciembre de 2015. <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-07/00-07-03/pag21.htm>

------. (22 de agosto de 2000). “Los poemas de Jorge Luis Borges llegarán al Luna”. En periódico argentino online *Página 12*. © 2000-2015. Diciembre de 2015. <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-08/00-08-22/pag24.htm>

Cantizano, Blasina. 2005. “Poesía y música, relaciones cómplices”, en *Espéculo* n. 30. Universidad Complutense de Madrid.

Carreño, Rubí. 2009. *Memorias del nuevo siglo: Jóvenes, trabajadores y artistas en la narrativa chilena reciente*. Santiago, Cuarto Propio.

------. 2013. *Av. Independencia. Literatura, música e ideas de Chile disidente*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.

Chang, Leiling. 2002. “Una novela musical: *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier”, en Abbate *et. al.* 2002. *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Introducción, compilación y bibliografía por Silvia Alonso. Madrid, Arco/Libros, pp. 149-186.

Chevalier, Jean y Alain Cheerbrant. 1995. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, Header.

Cid, Alfredo. 2008. “La intersemiótica: de concepto teórico a campo de estudio y reflexión académicos”, en *Intersemiótica: la circulación del significado*. Compilación por Jesús Octavio Elizondo Martínez. México, Universidad Iberoamericana.

Cid H., Juan. 2010. “Neruda y Messiaen”, en *Revista Laboratorio* n. 3. <http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/neruda-y-messiaen/>

Cifo González, Manuel. 1980. "Relativismo espacio-temporal en 'El perseguidor', de Julio Cortázar", en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Ed. Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, Oct.-Dic., n. 364-366, pp. 414-423.

Clüber, Claus. 2006. "Inter Textus, Inter Artes, Inter Media", en *Aletria*. v. 14, n. 1. Jul.-dez 2006. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

----- . 2007. "Intermediality and Interarts Estudios", en Arvidson *et. al. Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*. Lund, Intermedia Studies Press.

Cortázar, Julio. 1966. *Las armas secretas*. Buenos Aires, Sudamericana.

----- . 1980. "El perseguidor" y otros relatos. Ed. Bruguera, Barcelona.

----- . 1988. *Octaedro*. Barcelona, Ediciones B.

----- . 2006. *Final del juego*. Buenos Aires, Alfaguara.

Cussen, Felipe. 2009. "Del pajarístico al lenguaje de los pájaros", en *Acta Literaria* n. 39, pp. 91-103.

----- . 2014. "Canto VII de *Altazor*: lecturas críticas a través del sonido", en *Confluencia*. vol. 29. n. 2, spring, pp. 81-91.

Dalmonete, Rossana. 1987. "El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía", en Abbate *et. al.* 2002. *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Introducción, compilación y bibliografía por Silvia Alonso. Madrid, Arco/Libros, pp. 93-115.

De Celis, Mary Carmen. 1980. "Narración y música en 'Las Ménades' de Julio Cortázar", en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Ed. Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, Oct-Dic., n. 364-366, pp. 609-617.

De la Cruz, San Juan. 1984. *Cántico espiritual*. Santiago de Chile, Ercilla.

De Moraes, Vinicius. 2002. *Antología poética*. Prólogo y traducción de Vicente Araguas. Madrid, Visor Libros.

De Réneville, Rolland. 1944. "Poetas y místicos", en *El hijo pródigo* N° 19, año II, Vol. IV. México, pp. 59-69. Rp. En sitio *Temakel*. Ed. Esteban Ierardo. © 2010. Diciembre del 2015. <http://temakel.net/node/541>

De Toro, Alfonso. 1991. "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)", en *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburg, Pittsburg, Pennsylvania, U.S.A., Abr.-Sept., n. 155-156, pp. 441-467.

Debray, Régis. 1996. *El arcaísmo postmoderno. Lo religioso en la aldea global*. Buenos Aires, Manantial.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1997. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España, Pre-Textos.

Diez, Juan Carlos. 2012. *Martropía. Conversaciones con Spinetta*. 1ª ed. Electrónica. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara. Conversión a formato digital: Libresque. <http://es.slideshare.net/pdfshares/martropia-conversaciones-con-spinetta>

Driver, Paul and Rupert Christiansen. 1989. *Music and Text*. London, Bell and Brain Ltd.

Eliade, Mircea. 2000. *Aspectos del mito*. Barcelona, Paidós.

Estrázulas, Enrique. 1980. “Los perseguidores. Tres acordes para un saxo alto”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Ed. Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, Oct-Dic., n. 364-366, pp. 424-430.

Fernández Ferrer, Antonio. 1998. “Gardel canta a Darío. Para una microteoría polisistémica sobre tres letras de tango”, en *Filología*. Buenos Aires, Ed. Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, vol. 31, nos. 1-2, pp. 119-143.

Ferrater Mora, José. 1964. *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Foguet *et. al.* 2011. *La música de la poesía*. Buenos Aires, Ediciones del Dock.

Freud, Sigmund. 1993. “El malestar en la cultura”, en *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid, Alianza.

Friedrich, Hugo. 1961. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Ed. Seix Barral.

Frith, Simon. 2014. *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires, Paidós.

Garrido, Marcelo. 2010. *Seis ensayos sobre el espacio poético y el espacio reflexivo desde la tradición poética chilena (Raúl Barrientos, Enrique Lihn, Gabriela Mistral) (Gianni Vattimo, Maurice Blanchot, María Zambrano)*. Tesis para

optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana. Concepción, Universidad de Concepción.

Ghiano, Juan Carlos. 1953. *Constantes de la literatura argentina*. Buenos Aires, Raigal.

Gianera, Pablo. 2011. “La tentación de una distancia”, en Foguet *et. al. La música de la poesía*. Buenos Aires, Ediciones del Dock, pp. 15-22.

Gómez, F. J. C. 2008. “Orfeo y Eurídice en un relato de Julio Cortázar”, en *Amaltea. Revista de mitocrítica*, pp. 171-198.

González Riquelme, Andrés. 2003. “La máquina musical en *El perseguidor* de Julio Cortázar”, en *Acta Literaria* n. 28, pp. 33-44.

Gordon, Samuel. 1980. “Algunos apuntes sobre crítica y ‘jazz’, en la lectura de ‘El perseguidor’”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Ed. Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, Oct.-Dic., n. 364-366, pp. 595-608.

Güerri, Alejandro. 2011. “Los mutantes”, en Foguet *et. al. La música de la poesía*. Buenos Aires, Ediciones del Dock, pp. 23-31.

Guthrie, W. K. C. 1970. *Orfeo y la religión griega. Estudios sobre el “movimiento órfico”*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Harner, Michael. 1989. “¿Qué es un chamán?”. En Harner *et. al. El viaje del chamán. Curación, poder y crecimiento personal*. Edición a cargo de Gary Doore. Barcelona, Kairós, pp. 24-35.

Huidobro, Vicente. 1957. *Obras poéticas selectas*. Selección y prólogo de Hugo Montes. Santiago de Chile, Editorial del Pacífico.

Iniesta, Amalia. 1989. “Reflexiones en torno de las posibilidades de una historia integral de la literatura argentina”, en *La periodización de la literatura argentina. Problemas, criterios, autores y textos*. Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, 23-27 de noviembre de 1987. Tomo II. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 191-200.

Jameson, Fredric. 1995. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós.

Janke, Wolfgang. 1995. *Mito y poesía en la crisis Modernidad posmodernidad*. Buenos Aires, Ed. La Marca.

Játiva, Alfonso. 1965. *Jazz*. Panamá, Barcenás.

Jung, Carl. 1991. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Editorial Paidós.

Kristeva, Julia. 1999. *Sentido y sinsentido de la rebeldía*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.

Lafetá, João Luiz. 2000. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo, Editora 34.

Lévi-Strauss, Claude. 1990. *Mito y significado*. Madrid, Alianza.

-----, 1998. *Mirar, escuchar, leer*. Madrid, Ediciones Siruela. 3ª edición.

-----, 2000. *El hombre desnudo*. México, Siglo Veintiuno Editores.

Locatelli. Aude. 2001. *Littérature et musique au XX^e siècle*. Paris, Puf.

López Ojeda, Esther. 2013. “Literatura y música”, en *Brocar*. Cuadernos de investigación histórica, n. 37, pp. 121-144.

Lyotard, Jean-François. 2003. *La postmodernidad. Explicada a los niños*. Barcelona, Gedisa.

------. 2004. *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra.

Maturo, Graciela. 1996. *Cantos de Orfeo y Eurídice*. Córdoba, Ediciones del Copista.

Martínez, Leonardo. 2011. “Música y poesía, un dios compartido”, en Foguet *et. al.* *La música de la poesía*. Buenos Aires, Ediciones del Dock, pp. 82-88.

Mello e Souza, Gilda de. 1979. “El tupí y el laúd”, en Andrade, Mário de. *Obra escogida*. Caracas, Editorial Arte.

Meza, Gabriel. 2007. “La música y el misterio de lo divino en ‘El Miserere’ de Gustavo Adolfo Bécquer”. Seminario para optar al grado de Licenciado en Humanidades con mención en Español. Concepción, Departamento de Español, Universidad de Concepción.

------. 2009. “La muerte como manifestación de la trascendencia en las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer”. Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas. Concepción, Departamento de Español, Universidad de Concepción.

----- . 2016. “La poesía modernista de Mário de Andrade: poética musical y vínculos con el creacionismo de Vicente Huidobro”. En *Revista Laboratorio*. (ACEPTADO)

Minniti, Ana, Marisa Coria y Silvina Siliano. 1989. “Las revistas literarias rosarinas (1965-1976)”, en *La periodización de la literatura argentina. Problemas, criterios, autores y textos*. Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, 23-27 de noviembre de 1987. Tomo III. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 9-27.

Mistral, Gabriela, 1999. *Recado para hoy y mañana*. (Textos inéditos) Tomo I. Luis Vargas Saavedra, Compilador. Santiago de Chile, Ed. Sudamericana.

Monteleone, Jorge. 2002a. “Rock y Poesía: La Noche de Marsella”, en *Everba*. N° 1, summer. Rp. En “Papeles sueltos”, sitio *Lector común*. Eds. Miguel Dalmaroni, Alberto Giordano y Jorge Monteleone. Idea y gestión de Daniela Podlubne. © 2015. Febrero del 2015. <http://www.lectorcomun.com/jorge-monteleone/papeles-sueltos/17/rock-y-poesia-la-noche-de-marsella/>

----- . 2002b. “Figuras de la pasión *rocker*. Ensayo sobre rock argentino”, en *Everba*. N° 1, summer. Rp. En “Revistas”, sitio *Lector común*. Eds. Miguel Dalmaroni, Alberto Giordano y Jorge Monteleone. Idea y gestión de Daniela Podlubne. © 2015. Febrero del 2015. <http://www.lectorcomun.com/jorge-monteleone/revistas/211/figuras-de-la-pasion-rocker-ensayo-sobre-rock-argentino/>

----- . 2010. “Spinetta/Artaud. Verano del setenta y tres”, en Enrique Foffani (ed.), *Controversias de lo moderno: la secularización en la historia cultural latinoamericana*. Buenos Aires, Katatay Ediciones. Rp. En “Papeles sueltos”, sitio *Lector común*. Eds. Miguel Dalmaroni, Alberto Giordano y

Jorge Monteleone. Idea y gestión de Daniela Podlubne. © 2015. Febrero del 2015. <http://www.lectorcomun.com/jorge-monteleone/papeles-sueltos/89/spinetta-artaud-verano-del-setenta-y-tres/>

------. 2014. “Spinetta: para ir”, fragmento de un ensayo inédito. En “Papeles sueltos”, sitio *Lector común*. Eds. Miguel Dalmaroni, Alberto Giordano y Jorge Monteleone. Idea y gestión de Daniela Podlubne. © 2015. Febrero del 2015. <http://www.lectorcomun.com/jorge-monteleone/papeles-sueltos/89/spinetta-artaud-verano-del-setenta-y-tres/>

Nattiez, Jean-Jacques. 2002. “Relato literario y «relato» musical. Del buen uso de las metáforas”, en Abbate *et. al.* 2002. *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Introducción, compilación y bibliografía por Silvia Alonso. Madrid, Arco/Libros, pp. 119-147.

Navarro Tomás, Tomás. 1972. *Métrica Española*. Madrid, Ediciones Guadarrama.

Neruda, Pablo. 1958. *Residencia en la tierra (1925-1935)*. Buenos Aires, Losada.

Oelker, Dieter. 2002. *Introducción al comentario de textos líricos*. Concepción, Chile, Universidad de Concepción.

Otto, Rudolf. 1965. *Lo santo*. Madrid, Revista de Occidente, 2ª edición.

Packer, Ian. 2010. “Mito y música en Lévi-Strauss”, en *Ensemble*. Revista electrónica de la casa argentina en París.

Panyagua, Enrique R. 1967. *La figura de Orfeo en el arte griego y romano*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.

- Pérez Villalón, Fernando. 2015. "Modernidad sincopada: música, ritmo y nación en la obra de Mário de Andrade". En *Revista chilena de literatura*. n° 90. Santiago. Diciembre de 2015. http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952015000200010&script=sci_arttext
- Pio del Corro, Gaspar. 1989. "Dos vías de periodización de nuestra literatura", en *La periodización de la literatura argentina. Problemas, criterios, autores y textos*. Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, 23-27 de noviembre de 1987. Tomo I. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 191-202.
- Plaza, Julio. 2003. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva.
- Poblete, Kira. 1989. "El surrealismo argentino y su praxis", en *La periodización de la literatura argentina. Problemas, criterios, autores y textos*. Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, 23-27 de noviembre de 1987. Tomo III. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 93-104.
- Polimeni, Carlos. (25 de agosto de 1999). "Homenaje a Jorge Luis Borges, en el Teatro Colon. Música, maestro". En periódico argentino online *Página 12*. © 2000-2015. Diciembre de 2015. <http://www.pagina12.com.ar/1999/99-08/99-08-25/pag25.htm>
- Porrúa, Ana María. 1989. "Notas sobre la poética del 60", en *La periodización de la literatura argentina. Problemas, criterios, autores y textos*. Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, 23-27 de noviembre de 1987. Tomo III. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 105-117.
- Publio Ovidio Nasón. 1911. *Las Metamorfosis*. Traducción de Pedro Sánchez de Viana, Madrid, Biblioteca Clásica. Tomo II.

- Real academia española. 1992. *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Reboul, Anne-Marie. (ed.). 2006. *Palabra y música*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Robert, A. y A. Feuillet. 1970. “Los «Ketûbîm» o hagiógrafos”, en *Introducción a la Biblia*. Tomo I. [?] Editorial Herder. pp. 538-566.
- Rubio, Cecilia. 2007. “Las figuras de la trascendencia en la vanguardia chilena: arte hermético, arte espiritual”, en Triviños, Gilberto y Dieter Oelker (eds.). *Crítica y creatividad. Acercamientos a la literatura chilena y latinoamericana*. Concepción, Ediciones Universidad de Concepción, pp. 311-333.
- Salzman, Patricia y Eleonora Tola. 2011. “El camino órfico en la literatura argentina. Texto e intertexto en J. Cortázar y H. Constantini”, en *Praesentia*. N. 1, pp. 295-308.
- Scarpa, Roque Esteban. 1978. *Gabriela piensa en....* Santiago de Chile, Andrés Bello.
- Scher, Steven Paul (ed.). 1992. *Music and Text: Critical Inquiries*. New York, Cambridge University Press.
- Schoenberg, Arnold. 1979. *Tratado de armonía*. Traducción y prólogo de Ramón Barce. Madrid, Real Musical Editores.
- Scholz, Laszlo. 1976. “Un Octaedro del Octaedro de Julio Cortázar”, en *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburg, Pittsburg, Pennsylvania, U.S.A. N. 96, pp. 447-458.

Schure, Eduardo. 1997. *Orfeo, Pitágoras y Platón*. Buenos aires, Editorial Kier.

Schwartz, Jorge. 1991. *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra.

Soren Triff, Eduardo. 1991. "Improvisación musical y discurso literario en Julio Cortázar", en *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburg, Pittsburg, Penssylvania, U.S.A., Abr.-Sept., N. 155-156, pp. 657-663.

Spang, K. 1996. *Géneros literarios*. pp. 57-103. Madrid, Ed. Síntesis.

Spinetta, Luis Alberto. 1969. *Almendra*. CD. Primer disco de la agrupación Almendra. Buenos Aires, RCA Vik.

-----, 1973. *Artaud*. CD. Buenos Aires, Microfon.

-----, 1975. *Durazno Sangrando*. CD. Segundo disco de la agrupación Invisible. Buenos Aires, Columbia Records.

-----, 1977. *A 18' del sol*. CD. Buenos Aires, Columbia Records.

-----, 1982. *Kamikaze*. CD. Buenos Aires, BMG Argentina.

-----, 2003. *Para los árboles*. CD. Buenos Aires, Universal Music.

-----, 2008. *Guitarra negra*. Buenos aires, La Marca. 1ª ed. 1978.

Steiner, George. 1991. *En el castillo de Barba Azul: aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Barcelona, Editorial Gedisa.

------. 2000. *Lenguaje y silencio*. Barcelona, Gedisa.

Subirats, Eduardo. 2004. *Una última visión del paraíso*. México, Fondo de Cultura Económica.

Tolkien, J.R.R. 1986. *El Silmarillion*. Barcelona, Minotauro.

Ulacia, Manuel. 1989. “Poesía, pintura, música, etcétera. Conversación con Octavio Paz”, en *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburg, Pittsburg, Pennsylvania, U.S.A., n. 55 (148), pp. 615-636.

Vargas Saavedra, Luis. 1978. *Prosa religiosa de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile, Andrés Bello.

Vásquez, Virginia y Alejandro Kuperman. 1989. “Revistas literarias del 60: un aporte para la periodización de la literatura argentina”, en *La periodización de la literatura argentina. Problemas, criterios, autores y textos*. Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, 23-27 de noviembre de 1987. Tomo II. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 201- 217.

Vicente León, Tania. 2013. “Música y poesía en el humanismo renacentista”, en *Revista Escena*. Universidad de Costa Rica. 36(72-73), pp. 39-48.

Virgilio. 1946. “Las geórgicas”. En: *Églogas-Geórgicas*. 3ª Edición. Buenos Aires, editorial Espasa-Calpe.

Winn, James Anderson. 1981. *Unsuspected Eloquence*. New Haven and London, Yale University Press.

Wisnik, José Miguel. 1989. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo, Companhia das Letras.

----- . 2007. “Entre o erudito e o popular”. En *Revista de História* Universidade de São Paulo 157. 2º semestre, 55-72.

Zamonaro Cortez, Clarice y Sarah Casagrande. 2006. “Mário de Andrade: “Inspiração”, poesía e música”. En *Maringá*. v. 28, n. 2, pp. 143-154.

Zapata, Juan. 2003a. “Humanidad, tecnología y reflexión teórica hacia el siglo XXI”. Fragmento de la conferencia leída el 28 de noviembre del 2003 en el “Primer Seminario de Investigación Literaria”, organizado por el Doctorado en Literatura Latinoamericana y en el contexto del Proyecto Mecesup UCO 0203. Universidad de Concepción.

----- . 2003b. “La configuración espacio-temporal postmoderna en los estudios literarios”. Artículo publicado en formato digital en el Sitio *Programas de Postgrado en Literatura* del Departamento de Español de la Universidad de Concepción. Febrero del 2015. <http://postgradoliteratura.udec.cl/category/articulos-en-linea/page/16/>.