

RELACIÓN TEXTO/MÚSICA: PROCESOS PERCEPTIVOS EN LA CANCIÓN POPULAR

Lorena Guillén
SUNY at Buffalo (candidata al Doctorado en Musicología)
Hartwick College (Artista Residente)

Resumen: El placer que experimentamos cuando escuchamos una canción depende de las complejas interrelaciones entre gestos musicales --estímulos sonoros que crean una red de parámetros musicales y patrones sonoros lingüísticos— los cuales interactúan a través de la repetición, el contraste y el refuerzo mutuo. Esta experiencia emocional es independiente de la comprensión total del sentido semántico de la letra de la canción. Partiendo de la concepción de canción como “una forma regresiva de expresión” --propuesta por Lawrence Kramer y Edward T. Cone--, este trabajo explora la influencia de los procesos perceptivos del texto sobre las decisiones compositivas de los cantautores en el cancionero popular Latino Americano. El efecto desintegrador de la “sobrevocalización” de las palabras --el estiramiento del texto para acomodarlo a la melodía de la canción— quiebra la linealidad del proceso perceptivo del discurso. La poesía usa este tipo de fragmentación del discurso, creando patrones sonoros que, aunque no acarrearán referencia a contenido semántico alguno, despiertan emociones similares a las que experimentamos cuando escuchamos música instrumental. El hemisferio derecho del cerebro percibe estos elementos fonéticos aislados identificando su estructura espectral-armónica como colores tímbricos individuales, es decir, como música. La poesía es considerada más “poética” cuanto más tácticas de fragmentación emplea; las canciones son percibidas como más “musicales/melodiosas”-- y menos épico/trovadorescas, cuando recurren a la “sobrevocalización.”

Palabras-Claves: música-texto-percepción

Abstract: The pleasure we experience through hearing a song depends largely upon musical gestures --sonorous stimuli that are a complex web of musical parameters and language parameters (“sound patterns”), which interplay through repetition, contrast, reinforcement and de-emphasis. This emotional experience is independent of the understanding of the semantic meaning of the lyrics. Departing from the conception of song as “a regressive form of utterance” --as Lawrence Kramer or Edward T. Cone have defined it--, this paper intends to look for the influence that the perceptual process of text yields over the compositional choices in vocal pieces of the “classical” and “popular” realm. The dissolving effect of “over-vocalizing” --the stretching of text to accommodate to a musical setting-- disrupts the natural flow of the discourse. Poetry uses of fragmentation of the discourse creating sonic patterns that evoke on the listeners responses similar to pure music. These sonic patterns may carry no specific semantic content. The brain’s right hemisphere perceives these isolated poetic elements identifying their harmonics’ structure as timbre, thus as music. Poetry is considered more “poetic” as long as it makes full use of the disruptive tactics. In a similar manner, music history shows that vocal settings have been considered closer to a “melodic/singing quality,” and less “epic/troubadoursque,” when “overvocalizing” takes place.

Key words text-music-perception

El placer que experimentamos cuando escuchamos una canción depende de las complejas interrelaciones entre gestos musicales -estímulos sonoros que crean una red de parámetros musicales y patrones sonoros lingüísticos- los cuales interactúan a través de la repetición, el contraste y el refuerzo mutuo. Esta experiencia emocional es independiente de la comprensión total del sentido semántico de la letra de la canción.

Partiendo de la concepción de canción como “una forma regresiva de expresión” (Kramer 1984: 130) –propuesta por Lawrence Kramer y Edward T. Cone--, este trabajo explora la influencia de los procesos perceptivos del texto sobre las decisiones compositivas de los cantautores en el cancionero popular Latino Americano.

El efecto desintegrador de la “sobrevocalización” de las palabras --el estiramiento del texto para acomodarlo a la melodía de la canción-- quiebra la linealidad del proceso perceptivo del discurso. La poesía usa este tipo de fragmentación del discurso creando patrones sonoros que, aunque no acarrear referencia a contenido semántico alguno, despiertan reacciones similares a las que experimentamos cuando escuchamos música instrumental.

El lingüista Israelí Reuven Tsur señala que:

“En el discurso hilado se tiende a proceder linealmente en lugar de moverse en direcciones diferentes partiendo de la secuencia central [...] Para interrumpir esta secuencia lineal, el mensaje debe estar menos organizado a todo nivel; los patrones lingüísticos de acentos deben divergir de los patrones métricos convencionales y las unidades sintácticas (cláusulas u oraciones) deben divergir de las unidades prosódicas...” (Tsur 1992: 73)

Los textos poéticos frecuentemente usan este tipo de fragmentación que induce a un “modo de escuchar poético”, el cual permite la libertad de segregar o agrupar porciones del flujo de sonido y de cambiar alternativamente entre un “modo fonético” y un “modo auditivo” de escuchar. El hemisferio derecho del cerebro percibe estos elementos fonéticos aislados identificando su estructura espectral-harmónica como colores tímbricos individuales, es decir, como música.

En este sentido, Tsur propone que cada individuo posee un modo discursivo y otro no-discursivo de escuchar, los cuales siguen diferentes vías en el sistema neurológico. Las mismas transiciones entre fonemas que escuchamos en el discurso hilado como lenguaje hablado –ya que muestran señales de contener información lingüística—cuando son escuchadas aisladamente se perciben como sonidos musicales. Sin embargo, existe también un tercer modo de escuchar, el “modo poético”, en donde algunas características no-discursivas de la señal sonora acceden débilmente a la conciencia en combinación con el procesamiento en modo discursivo. En este “modo poético” es posible alternar entre el “modo auditivo” y el “modo fonético” en sucesión rápida o emplear ambos simultáneamente. Este “modo poético”--que Tsur describe y aplica solamente en análisis fono-lingüísticos de poesía-- se presenta como un útil concepto en el ámbito musical apto para explicar

ciertas características de los procesos perceptivos de los escuchas de canciones.

La poesía es considerada más “poética” cuanto más tácticas de fragmentación emplea. Esta fragmentación puede dar lugar a la exploración del potencial emocional de los fonemas y su comunicación al igual que iniciar operaciones narrativas paralelas a los narraemas primarios. Del mismo modo, las canciones son percibidas como más “musico-melodiosas”, y en consecuencia menos “épico-trovadorescas”, cuando recurren a la “sobrevocalización” quebrando la continuidad del discurso. Por el contrario, ciertas musicalizaciones del texto que intentan preservar su calidad discursiva, incluso después de ser montado a una melodía, mantienen los elementos musicales en su forma más simple posible para de esa manera garantizar el procesamiento lineal de la continuidad sintáctica.

Cualquier modo de musicalizar el texto produce cierto grado de discontinuidad y fragmentación del discurso creando de esta manera una relación agónica entre la posibilidad de hacer el contenido del discurso claramente entendible y la musicalidad de la palabra vocalizada en la melodía. Esta inevitable fragmentación melódica es montada sobre patrones sonoros producidos por asociaciones de rima y otros tipos de juegos fonéticos entre palabras ya existentes en la letra de por sí. Didier Coste en su libro *Narrativa como comunicación* explica que cuando un texto poético es de tipo narrativo existe una tensión entre el verso y la narración. Los poemas son apreciados generalmente por su incompatibilidad con la narración lineal.

Además del modo usual de procesar el flujo sintáctico continuo de la narración, otros mensajes pueden ser construidos a través de operaciones narrativas basadas en conexiones fonéticas y de rima entre dos o más palabras. Un ejemplo musical que será utilizado más adelante en este trabajo, puede aclarar la naturaleza de estas operaciones. Escuchando algunos de los primeros versos de la letra de “Esdrújulo”, canción de Daniel Viglietti, se puede apreciar este tipo de narrativa paralela o secundaria establecida entre la serie de palabras: *cósmicos-fértiles-trópicos-térmico-lúdico, o tímidos-pálido-prójimo.*

*Se trata cósmicos de ser más fértiles
de no ser tímidos de ser más trópicos
de ir a lo pálido volverlo térmico
sentirse prójimo de lo más lúdico.*

Ambos modos de musicalizar textos, --el que tiende a preservar características discursivas y el que tiende a características “músico/poéticas”-- pretenden comunicar cierta clase de emoción, pero este potencial expresivo es localizado en diferentes aspectos del texto y esto determina la naturaleza de esta expresión: un tipo quasi-semántico vs. otro tipo indeterminado. Esta última se experimenta y se recibe como una sensación física y no como un mensaje que puede interpretarse lingüísticamente.

Los modos discursivos de musicalización del texto sitúan el potencial expresivo del lenguaje en su “prosodia”, como sucede “naturalmente” en el estilo coloquial de la conversación. Por otro lado, existen modalidades que

aceptan las nuevas inflexiones artificiales del lenguaje bajo la influencia de las melodías de las canciones y sus arreglos musicales. La fragmentación de la secuencia del discurso original y el contorno de entonación del texto puede variar en grados vastos. Como señala Dwight Bolinger, los sonidos vocales del lenguaje son definidos por las formantes actuantes. Estas formantes son las comunicadoras o transportadoras del mensaje semántico mientras que la modificación de las notas reales definen la intención expresiva del mensaje y son usadas para efectos de puntuación. La manipulación melódica es esencialmente el arreglo musical de fundamentales sucesivas sin modificación intencional de las formantes que definen los fonemas del texto. De este modo, los tipos de canciones que se focalizan en los aspectos melódicos por sobre los discursivos afectan la intención expresiva del mensaje. En conclusión, estas canciones presentan una relectura del texto original ahora en términos de ejecución.

Las letras de canciones altamente estructuradas en las que se producen numerosas redundancias y repeticiones, generalmente no sólo atraen la atención del oyente sino que también lo guían a través del texto de la canción. Al respecto, Mark Booth comenta que “ la repetición de frases en estrofas sucesivas con pequeñas modificaciones es un recurso mnemotécnico común” (Booth 1984: 59), generalmente usado en las baladas antiguas. Las canciones narrativas frecuentemente lo utilizan de la misma manera que estas viejas baladas para mantener la atención del escucha y crear expectativa. Este tipo de procedimiento es frecuente en la canción “Playa Girón” del cantautor Silvio Rodríguez. Cada una de las tres estrofas que conforman la canción está encabezada con la palabra “Compañeros...”, la cual apela en cada caso a un grupo artístico/intelectual diferente: “Compañeros poetas, ...de música, ...de historia.” Para redoblar el efecto reiterativo, el segundo verso de las tres estrofas también repite las mismas palabras y estructura sintáctica: “...tomando en cuenta...” Cada estrofa cierra con las mismas dos palabras: “Playa Girón”. De esta manera la estructura que encapsula cada una de las tres secciones organiza el discurso demarcando tres ideas y cuestionamientos distintos. Sumado a esta estructura sintáctica-semántica la musicalización estrófica también contribuye a que el oyente se concentre en el mensaje lingüístico. Todos estos factores concurren a que la hilación de las largas frases que constituyen la letra sean sorteadas y percibidas con más claridad. Usualmente, las letras de las canciones tienden a limitar una idea por verso. Sin embargo, muchos poemas suelen extender la sintaxis de ideas a lo largo de varios versos, haciendo de esta manera más compleja su comprensión. La canción de Rodríguez, como otros temas de este cantautor, desarrollan su discurso con este tipo de complejidad aspirando a una estatura “épico/ trovadoresca.” El marco estructural anteriormente descrito nos guía a través de esta larga sintaxis montada a una melodía que no siempre coordina sus frases musicales con cláusulas sintácticas de sentido semántico acabado.

Ciertos estilos musicales como el *son*, el cual establece su temática en los primeros versos, improvisa libremente en la segunda sección tanto texto como música. En el caso del *son* “Voy a la calle vapor”, como en otros *sones* similares, la primera sección esta compuesta de dos estrofas musicalizadas con la misma melodía y armonía, permitiendo de este modo que el discurso sea hilado fácilmente. En la segunda sección de la canción se procede con la

improvisación instrumental, exhibición del virtuosismo musical. La letra cantada generalmente por el coro es repetida como respuesta al llamado melódico instrumental o a las pequeñas frases improvisadas y quasihabladas del cantante solista. La atención se traslada del contenido semántico, en la primera sección, a la focalización de los aspectos musicales, en esta última. La reiteración de la frase del coro produce dos efectos en el oyente. Primero, puntualiza cada una de las secciones improvisadas y clarifica la estructura musical; y segundo, libera al oyente de la tarea de decodificar el mensaje lingüístico. Aunque la frase reiterada por el coro resume el tema de la canción, a lo largo de sus sucesivas repeticiones, cesa toda referencia a significado semántico alguno y solo retiene su sentido pragmático. Este tipo de tácticas compositivas mantienen una cierta semejanza a las prácticas de meditación, que, como comenta Booth, “se contituyen alrededor del hecho que cualquier palabra pierde sentido después de un cierto número de repeticiones.” (Booth 1984: 39) Consecuentemente, la repetición libera al oyente del esfuerzo que implica descifrar el mensaje lingüístico justamente en la sección de la canción donde el material nuevo y más elaborado es la música. En cierto modo, el texto repetido pasa a ser percibido también como música.

Cuando la repetición de patrones sonoros domina la composición de la letra de la canción, ésta definitivamente es percibida como música. Aunque ciertas palabras que forman parte del discurso sean comprendidas en términos lingüísticos, el poder de los elementos fonéticos ordenados en patrones de rima y aliteraciones es más poderoso. La canción “Esdrújulo” de Daniel Viglietti representa un claro ejemplo de este tipo de efecto. La letra de esta canción establece un juego entre el uso de un vocabulario sobrecargado y la acentuación esdrújula de esas palabras seleccionadas. Aunque en ciertas estrofas los acentos naturales de las palabras individuales y los arcos de entonación comunes son respetados, en otros la acentuación musical (la organización rítmica de la melodía) contradice la prosodia. El contenido semántico es ensombrecido por la riqueza sonora de estas trasgresiones, las cuales realzan las cualidades musicales de los patrones fonéticos. Varios juegos sonoros de rima asonante al final de cada verso y de aliteraciones internas se mezclan con el anteriormente mencionado juego de acentos.

Este tipo de canciones que tienden a incentivar un modo de escuchar musical exploran una cierta clase de regresión que la poesía usualmente emplea. En este caso, esta “regresión” no es considerada como una involución o algo peyorativo, sino una simple vuelta a un estado lúdico y más sensitivo del uso de los sonidos del lenguaje --sensibilidad, que como bien dice Roland Barthes en *The Grain of the voice*, el ser humano ha perdido. Se trata de una regresión voluntaria hacia un sistema fonológico en el cual los sonidos vocales son combinados en entidades no-referenciales o pre-lingüísticas. Pero este no es un mero infantilismo como en el caso del uso expresivo de sonidos que los niños utilizan en sus primeros años de vida—como Roman Jakobson describe. Esos sonidos que el infante usa no están todavía incorporados entre los usados para formar palabras—señales lingüísticas arbitrarias. La poesía monta simultáneamente este uso regresivo sobre el uso referencial (lingüístico) de esos mismos fonemas que hacen al discurso. En general, estos sonidos vocales percibidos como no-referenciales acarrearán una carga emocional que implica una experiencia de placer físico parecido al que experimentamos

cuando escuchamos música. De acuerdo a la teoría psicoanalítica, una de las posibles fuentes de placer es la regresión a un nivel funcional característico de una edad temprana. Tanto la poesía como las letras de canciones exploran el placer de esta regresión voluntaria e intelectualmente manipulada ante una audiencia.

Bibliografía:

Booth, Mark. 1984. *The Experience of Song*. New Haven: Yale University Press.

Coste, Didier. 1989. *Narrative as Communication*. Minneapolis: University of Minnesota.

Cone, Edward T. 1982. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.

Dwight, Bolinger. 1968. *Aspects of Language*. New York, Chicago: Harcourt Brace & World, INC.

Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of reading: A Theory of Aesthetics Response*. Baltimore and London: The Hopkins University Press.

Kramer, Lawrence. 1984. *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*. Berkeley: University of California Press.

Tsur, Reuven. 1992. *What Makes Sound Patterns Expressive?: The Poetic Mode of Speech Perception*. Durham and London: Duke University Press.