

# Al pie de la letra: una aproximación al lenguaje verbal como parte constitutiva de la dimensión sonora de la música

**Pablo Rojas Sahurie**

Instituto de Musicología, Universidad de Viena

Becario de la Academia Austriaca de Ciencias

pablo.rojas@univie.ac.at

## Resumen

Este artículo problematiza el estatus que ha tenido el lenguaje verbal en la música, particularmente en su dimensión sonora. Para ello fundamenta la pertinencia de replantear el asunto y revisa los estudios musicológicos que abordan la relación entre música y lenguaje verbal. El escrito llega así hasta aquellas posiciones que encuentran un consistente vínculo entre ambas. Sin embargo, estas posturas terminan por considerar el lenguaje verbal como un elemento que está asociado, fuera, junto o frente a la música, pero no *en* ella.

Ante la pregunta sobre si el lenguaje verbal está fuera de lo que consideramos música, el presente escrito argumenta que el lenguaje verbal es parte constitutiva de la música en su nivel sonoro. Para esto, repasa las reflexiones ontológicas de Rajeev Patke, retoma los elementos de la semiótica musical que sustentan este abordaje teórico y revisa algunos planteamientos del giro aural y de la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot que permiten entender el problema de manera proporcional. Así, surge la posibilidad de entender el lenguaje verbal como parte de la música en cuanto este suena organizadamente a través de la escucha.

Palabras clave: música, musicología, sonido, lenguaje verbal.

## To the Letter: An Approach to Verbal Language as a Constituent Part of the Sonorous Dimension of Music

### Abstract

This article problematizes the status that verbal language has had in music, particularly in its sonorous dimension. For that purpose, it poses the relevance of rethinking the issue and reviews the musicological studies that address the relationship between music and verbal language. This paper thus reaches those positions which find a consistent link between the two. Nonetheless, these positions result in considering verbal language as an element associated, outside, next to or in front of the music, but not *in* it.

Faced with the question of whether verbal language is outside of what we consider music, this paper argues that it is a constituent part of the music at its sonorous level. To this end, it reviews the ontological reflections of Rajeev Patke, takes up the elements of musical semiotics supporting this theoretical approach, and reviews some approaches of the aural turn and the

analogical hermeneutics of Mauricio Beuchot, which allow us to understand the problem proportionally. Consequently, the possibility of understanding verbal language as part of music arises insofar as verbal language sounds in an organized way through listening.

Keywords: music, musicology, sound, verbal language.

## Introducción

Mucho se ha escrito en la musicología sobre la relación entre música y lenguaje verbal. Señal de ello es el artículo "Music and Language" de Steven Feld y Aaron Fox (1994), en que se realiza un recuento de nada menos que 379 referencias a este respecto. El texto exhibe la enorme diversidad de enfoques (pragmáticos, etnográficos, semióticos, de los estudios de *performance*, sociolingüísticos y filosóficos, entre otros acercamientos), así como también la gran variedad de respuestas que han surgido ante esta problemática. Lo que aquí resulta especialmente relevante es que Feld y Fox mostraron que la pregunta en torno al nexo entre música y lenguaje ha sido un tema de considerable importancia durante los debates académicos del siglo XX. Y lo sigue siendo hasta el día de hoy, como se podrá notar a lo largo de las siguientes páginas. En esta línea, en el presente artículo me propongo aportar a dicha discusión a través de una revisión de la manera en que la musicología ha entendido su objeto de estudio y, en especial, replanteando el estatus que le ha dado al lenguaje verbal en la música en cuanto sonido. Así, este escrito desarrolla su problema en torno a la pregunta por el lugar del lenguaje verbal en la dimensión sonora de la música y no en torno al lenguaje verbal como discurso sobre música. ¿Son las letras parte integral de una canción o cantata? ¿Son un elemento que acompaña? ¿Son un componente que las constituye? ¿El lenguaje verbal es algo que está fuera, junto o dentro de lo que consideramos música?

La necesidad de plantear estas preguntas está basada en cuatro motivos centrales. El primero de ellos nace en respuesta a cierta tendencia que analiza los textos de las canciones y otras formas musicales vocales como si fueran poemas o textos sobre papel. Esta orientación, extendida no solo en investigaciones literarias y lingüísticas, sino también en muchos escritos históricos y estéticos, insonoriza las palabras de las expresiones musicales al no reparar en que se encuentran dentro de una situación sonora más amplia.

Para ilustrar esta situación me referiré brevemente a un artículo de Viviana Ramírez (2012). En él, la autora aborda tres reguetones desde el análisis crítico del discurso sin sopesar en ningún momento que sus objetos de estudio son fenómenos musicales y no meros textos lingüísticos.<sup>1</sup> Este problema teórico la lleva a incurrir en algunos desaciertos metodológicos y a plantear conclusiones precipitadas, como que estas canciones "llegan incluso a crear frases sin ninguna coherencia, con palabras distorsionadas que no permiten encontrarle un sentido a la oración" (Ramírez 2012, 243). Así, la situación producida por estas sinécdoques de las letras,<sup>2</sup> cuyo significado se analiza como si se tratase de toda la canción, termina por desestimar el sentido global del lenguaje verbal en la música. Es por esto que, tal como escribe

---

1. Con esto no deseo cuestionar el uso del análisis crítico del discurso en la investigación musical. Autores como Juan Francisco Sans (2017) han argumentado que un abordaje desde esta perspectiva no solo es posible, sino también provechoso.

2. Tomo el concepto de Silvia Martínez (2019, 76-79).

Silvia Martínez, “analizar las letras de las canciones como si fueran poemas abstractos no siempre hace mucho sentido [...]. No podemos entender la canción al aislar sus letras del todo” (2019, 79).<sup>3 4</sup>

La segunda razón se debe, en cambio, a que gran parte de las pesquisas musicológicas han relegado el texto verbal a un segundo plano. Y aun en los casos en que se reconoce su importancia, su estudio se realiza básicamente en cuanto a los paralelos música-lenguaje y en relación con la importancia del lenguaje para hablar sobre música. Como mostraré a lo largo del escrito, estas limitaciones tienen su fundamento en una ontología de la música que considera el texto lingüístico como un elemento extramusical.

A modo de ejemplo, Juan Carlos Justiniano reivindica la trascendencia de una nueva mirada al hecho musical desde el estudio riguroso de su léxico (2017, 220). Sin embargo, su propuesta reside en el análisis del lenguaje musical especializado y su terminología, por lo que la música es entendida como una realidad extralingüística (Justiniano 2017, 209). Su preocupación, en este sentido, no está en las palabras que suenan en la música, sino en el léxico utilizado tanto por músicos como por musicólogos en el ámbito de los conceptos. También Charles Seeger sugiere la necesidad de investigar el habla en la música. Pero su motivación no radica en que esta constituya parte de la música, sino más bien en que el habla dirige buena parte del estudio de y sobre la música (Seeger 1969, 232),<sup>5</sup> y en que los elementos sintácticos, pero especialmente retóricos, de la música se asemejan a los del habla (Seeger 1969, 232; 1977, 28).<sup>6</sup>

El tercer motivo se basa en que, tal como han argumentado los estudios musicológicos de las últimas décadas, entiendo que los significados y concepciones que adjudicamos a la música son resultado de procesos históricos y culturales específicos de un determinado fenómeno estético. Como bien lo menciona Carl Dahlhaus, la formulación categorial mediante la cual la música se constituye como tal está siempre marcada lingüística e históricamente (Dahlhaus y Eggebrecht 1987, 204). En particular, las pesquisas etnomusicológicas han mostrado que, si bien puede decirse que la música es un fenómeno universal, no es de ninguna manera un lenguaje universal, ni tampoco significa lo mismo para todos los grupos humanos (Mendivil 2016). Especialmente en relación con el problema central de este artículo, Ruth Finnegan escribe que “nuestra dicotomía contemporánea entre ‘texto’ y ‘música’ no pertenece a un

---

3. Original: “To analyse song lyrics as if these were abstract poems does not always make much sense [...]. We cannot understand the song by isolating its lyrics from the whole”. Traducción propia.

4. Parecida es la posición de Patricio Manns, quien, para el caso particular de la Nueva Canción, escribe que “el texto ha sido, es y será un problema mayúsculo para los cultores de la Nueva Canción. Casi de una manera natural los textos de las canciones son considerados poemas, lo que suele ser a menudo un error, el texto escrito en connivencia y complicidad con la música tiene leyes particulares y debe observar muchas exigencias –yo diría colaterales– que implican una diferenciación, si no de contenido por lo menos de forma” (Manns 1985, 203).

5. Sobre este tema, resultan significativos los aportes de Charles Seeger (1977) y Steven Feld (1984). Otra perspectiva interesante es la que plantea Jorge Piqué Collado en su tesis doctoral sobre teología y música, en la que menciona que “describir los procesos estructurantes de la música sí se puede hacer con palabras, pero hacer aflorar las intuiciones teológicas que subyacen en el texto musical, quizás solo se puede llevar a cabo con música” (2006, 204).

6. Respecto a las correspondencias entre lenguaje verbal y música, véase también el capítulo “The Music of Language” de Kathleen Marie Higgins (2012, 78-105), la propuesta analítica de correlación poético-musical de María Ester Grebe (1964), y las hipótesis sobre identidad, semejanza y diferencia (estructural y funcional) entre música y habla de Charles Seeger (1958), entre muchas otras. Sobre la discusión respecto a si la música es un lenguaje (en un sentido general), véase Sans (2017).

orden natural permanente" (2008, 28).<sup>7</sup> Resulta pertinente, entonces, revisar el lugar que tiene el lenguaje verbal dentro de las concepciones sobre música que están en la base de la investigación musicológica.

La última motivación surge a partir de una consideración de la propuesta de Alan Merriam, quien en su clásico *The Anthropology of Music* (1968) entendía que la música no es solo estructura sonora, sino también comportamiento y concepto. Al respecto, parece ineludible repasar cómo se considera el lenguaje verbal bajo esta tripartición. El mismo Merriam (1968, 187) ya mencionaba que una de las fuentes más obvias para el entendimiento del comportamiento humano en conexión con la música es el texto de las canciones, resultando estos textos parte integral de la música en tanto comportamiento. Particularmente, el autor indica que el comportamiento verbal es uno de los cuatro tipos mayores de comportamiento relativos a la producción y organización del sonido junto al físico, al social y al de aprendizaje (Merriam 1968, 103). Por su parte, Julio Mendivil en su libro *En contra de la música* señala que la parte verbal, a través del habla, es un factor vital de toda conducta o comportamiento relacionado con la música e indispensable para transmitir saberes musicales e ideas sobre lo que es musical o no (Mendivil 2016, 42). Es decir, el lenguaje verbal resulta de total importancia tanto en el comportamiento como en el concepto. Es también la preocupación del ya citado Justiniano, y de Seeger, quien plantea que el habla se relaciona con el concepto de música en cuanto ambos forman parte de un determinado sistema cultural (Seeger 1977, 25).

Sin embargo, en la música como sonido la gran mayoría de los autores parece no considerar el lenguaje verbal como parte de la música. Es una posición que goza de buena salud. Jorge García propone que la música no solo puede ser el objeto a investigar, sino un "medio a través del cual es posible estudiar tanto la música misma como también otro tipo de objetos y fenómenos" (García 2017, 4). Es un llamado interesante que, en principio, sería difícil rechazar. Pero el autor plantea que para ello habría que reconocer la música misma en su calidad de expresión sonora necesariamente distinta de la verbal. Es decir, la música, para ser música en sí misma, tendría que concebirse como un fenómeno forzosamente no verbal. Incluso, hay autores como Murray Schafer que han sugerido, bajo este argumento, que "a medida que el habla se convierte en canto el significado verbal debe morir" (Schafer 1970, 36).<sup>8</sup>

Llegado este punto, me parece problemático que uno de los elementos más omnipresentes en la música se considere extramusical. Así como la universalización de la escucha tonal constituye una negación conceptual del otro (Castillo 1998, 32), ¿no será también la universalización de la escucha musical sin palabras otra negación de la alteridad? ¿Serán acaso los fantasmas de la música absoluta los que han marginado el lenguaje verbal de lo propiamente sonoro-musical? ¿Habría sido la musicología que, en sus primeros pasos positivistas, cercenó aquellas palabras que sonaban en la música? Cabe aclarar que de aquí en adelante usaré el concepto *lenguaje verbal*, integrando en este los vocablos letra, texto, habla, *logos*, lenguaje, discurso verbal, palabra o texto lingüístico, comúnmente utilizados para abordar el tema.

---

7. Original: "Nossa dicotomia contemporânea entre 'texto' e 'música' não pertence a uma orden natural permanente". Traducción propia.

8. Para el caso chileno llama la atención la postura de Domingo Santa Cruz, para quien las palabras "quedan como agregaciones a la música, tan innecesarias para descifrar su sentido que, a la larga, se suelen olvidar" (Santa Cruz 1947, 4).

## 2. Concepciones sobre la relación entre música y lenguaje verbal

A continuación, expondré brevemente algunas concepciones respecto a la música en su nivel sonoro y su relación con el lenguaje verbal. En este sentido, no abordaré todas las dimensiones posibles de la música puesto que el eje de este trabajo está en la revisión del lenguaje verbal en música en cuanto sonido. Por supuesto, esto implicará repasar en parte la pregunta sobre qué es y qué no es la música, aun cuando no sea lo central.<sup>9</sup> Mi objetivo tampoco es dirimir entre el momento en que empieza la palabra hablada y el momento en que comienza la música, considerando especialmente que los límites y conceptos de qué es la música son siempre culturalmente específicos (Tagg 2013, 50; Mendivil 2016, 204; Blacking 2006). Además, como mostraré más adelante, el límite entre habla y canto no es necesariamente el criterio que distingue entre música y no música.

Naturalmente, presentar una genealogía completa sobre el problema del lenguaje verbal para la musicología superaría los límites de este escrito. Sin embargo, quisiera comenzar indicando sucintamente dos ejemplos canónicos de la musicología germanoparlante del siglo XIX. En 1885 Guido Adler escribió su famoso “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”. Dicho texto evidencia que, si bien Adler estima necesario tratar el lenguaje verbal en las obras que lo tengan, en los comienzos de una musicología de carácter positivista esta atención queda reducida a una evaluación de la prosodia y como criterio de clasificación entre lo sacro y secular. En este sentido, se consideran las palabras cantadas solo en función de que el acento musical y el acento métrico correspondan según la estética vigente de la música en cuestión. Unos cuantos años antes, en 1854, Eduard Hanslick sugería que solo la música carente de texto era pura y digna del epíteto de arte sonoro absoluto. En este sentido, para Hanslick la diferencia fundamental entre habla y música radica en que

el sonido en el habla es solo un signo, es decir, es un medio para la finalidad de expresar algo que es completamente ajeno respecto a su medio, mientras el sonido en la música es un objeto, es decir, actúa como un fin en sí mismo (Hanslick 1966, 88).<sup>10</sup>

Con estas sucintas referencias solo quiero mostrar que, en dos de los investigadores musicales más canónicos de la segunda mitad del siglo XIX, el lenguaje verbal fue musicológicamente menospreciado. Esto se constituiría en tendencia dentro de los estudios musicales europeos y americanos durante la primera mitad del siglo XX. Quizás una excepción a esta línea fue aquella seguida por algunos estudiosos vinculados a la retórica musical, para quienes la atención al lenguaje verbal podría ir más allá de la sola prosodia. Esto permitiría revisar cómo los modos y las figuras retórico-musicales se estructuran según el texto. Sin embargo, la inclinación de la musicología por desarrollar una retórica específicamente musical dejó las palabras en un segundo plano.

---

9. Respecto a esta discusión puede consultarse el libro *Música dispersa* de Rubén López Cano (2018), especialmente el primer capítulo, “Ser, parecer, aparecer, acceder y conocer la música”.

10. Original: “der wesentliche Grundunterschied besteht aber darin, daß in der Sprache der Ton nur ein Zeichen, d.h. Mittel zum Zweck eines diesem Mittel ganz fremden Auszudrückenden ist, während in der Music der Ton eine Sache ist, d.h. als Selbstzweck auftritt”. Traducción propia.

Años más tarde, Joseph Kerman publicó su *Contemplating Music. Challenges to Musicology* (1985). Enmarcado en lo que se denominó musicología crítica, las ideas de Kerman superaron la musicología absoluta, en la medida en que el texto verbal servía también para evidenciar el panorama ideológico de cierta obra. Pero esta incorporación de las letras se hizo principalmente como parte del análisis del contexto (justamente bajo la premisa dicotómica texto-contexto), mas no desde las palabras que estaban en la obra musical. De todas maneras, la etnomusicología ya había pensado también, en cierto modo, la cuestión del lenguaje verbal en la música. Por ejemplo, cabe destacar que al menos desde la Escuela de Berlín existió una preocupación por los textos verbales en el estudio de las músicas extra-europeas (Cámara 2016, 56). Aunque, al igual que Kerman, estos etnomusicólogos consideraron las palabras como un elemento contextual que ayudaba a comprender el objeto de estudio y no como parte de la música en cuanto sonido mismo.

Otra pregunta interesante es la que se planteó Jean-Jacques Nattiez respecto a si las palabras que nombran una pieza o las que están escritas en una cinta constituyen parte de la obra musical. Es una reflexión interesante que ayuda a argumentar que la música no está restringida a la dimensión sonoro-acústica (Nattiez 1990, 43). No obstante, la reflexión del autor no llega a abordar el problema del lenguaje verbal contenido en el nivel sonoro de la música.

En una revisión de diversos escritos que van desde la segunda mitad del siglo XX se puede observar dos posiciones principales en torno a la relación entre la dimensión sonora de la música y el lenguaje verbal. Por un lado, están los autores que plantean que esta relación siempre implica la subordinación de la música al lenguaje verbal, o viceversa. Y por otro, están quienes consideran que la música y el lenguaje verbal se integran en un nuevo fenómeno superior.

## 2. 1. Subordinacionismo<sup>11</sup>

Jerrold Levinson, en una especie de acotación a la clásica definición de John Blacking, entiende la música como sonidos temporalmente organizados por una persona con el propósito de enriquecer o intensificar la experiencia a través de la participación activa (por ejemplo, escuchar, bailar, interpretar) con los sonidos considerados principalmente, o en medida significativa, como sonidos, mas no como símbolos del pensamiento discursivo (2011, 273). Para Levinson, esto no quiere decir que la música no pueda contener palabras, sino que para constituir música el componente verbal debe ser combinado con material puramente sonoro (2011, 272). De modo similar, Murray Schafer (1970, 36) indica que el lenguaje es sonido como significado, mientras que la música es sonido como sonido. El problema que surge con estas afirmaciones de Levinson y Schafer radica en la dificultad para definir qué es lo puramente sonoro. Según la semiótica, la música puede también ser signo y conllevar significados. De igual manera, la constitución del componente verbal del lenguaje hablado o cantado es también, en última instancia, la combinación de sonidos puros que constituirían signos arbitrarios o símbolos, pues están conectados a lo que representan solo por convención. En este sentido, tampoco hay que olvidar que el lenguaje verbal y sus significados, en cuanto

---

11. En este apartado no me refiero a la postura teológica cristiana surgida en los siglos III y IV que planteaba la idea de que el Hijo y el Espíritu eran personas subordinadas al Padre. Sin embargo, la concepción de que una existencia, hecho o fenómeno esté subordinado a otra funciona en ambos casos de manera similar.

signo arbitrario, son aprendidos, así como pueden ser adquiridos también otros significados sonoros, sea por parentesco, causalidad o proximidad (iconos e índices), o por convención (signos arbitrarios). Retomaré este asunto más adelante.

Por otro lado, para John Blacking (1982, 21) resulta imposible unir música y habla sin subordinar una a la otra. Blacking no concibe como algo posible prestar una atención total y equitativa al contenido de la música y el habla al mismo tiempo. En tal sentido, Blacking afirma que podría darse una relación música-lenguaje de complementariedad, mas no una unidad. Pero lo que este autor no tiene en cuenta es la posibilidad de diversos tipos de escucha atenta (sucesiva o simultáneamente), de modo que tampoco para el supuesto contenido de la música misma se puede prestar atención equitativa a todos los elementos que la componen. Ya lo mencionaba Juan Miguel González: “no todos los parámetros musicales son perceptibles en la misma medida” (González 1999, 261). Asimismo, otros argumentos que hacen perder fuerza a la idea subordinacionista de Blacking son los aportes de diversos autores como Peter Szendy (2003), Josep Martí (2008), Anahid Kassabian (2008), Franco Fabbri (2008) o Ana Lidia Domínguez (2019), quienes justamente han estudiado la gran complejidad y complementariedad de tipos de escucha al enfrentarse a la música; y la consideración del concepto de escucha atenta de manera no unívoca,<sup>12</sup> sino de modo pluriversal en una ecología de saberes (tomando el concepto de Boaventura de Sousa Santos 2010) en cuyo marco se entiende que otras escuchas distintas de la llamada “escucha estructural” también pueden producirse en quienes oyen música.

Por su parte, Mladen Dolar da cuenta de importantes aspectos de la voz, como que su significado solo puede emerger de su materialidad misma, o la idea de que el timbre particular de la voz, su particular melodía, cadencia, inflexión y modulación pueden decidir el significado no verbal (2012, 544). Por eso muestra cómo la expresión vocal va más allá del significado verbal. Resulta atrayente esta idea porque entrega argumentos sólidos para afirmar que un texto musicalizado no es lo mismo que un texto no musical. Sin embargo, para Dolar habría una tensión entre expresión y significado que conllevaría una pérdida mutua de expresividad entre música y texto. Lo que este autor no considera es la posibilidad de que la voz cantada, rapeada o recitada no vaya a expensas del significado verbal, sino que precisamente cree nuevos significados.

## 2. 2. Nuevo fenómeno superior

En términos generales, este segundo grupo de autores coincide en plantear que la música y el lenguaje verbal se integran en un nuevo fenómeno superior. Por ejemplo, Guillermo Eisner considera la música y el lenguaje verbal como dos sistemas significantes diferentes que se vinculan y crean uno nuevo, de modo que “el vínculo entre música y palabra daría lugar a una obra interfonética” (2013, 42). Basándose en Theodor Adorno y Enrico Fubini, Eisner establece la siguiente diferencia: mientras la música tiene un carácter equívoco, el lenguaje tiene uno unívoco. Así, en la obra interfonética propuesta por Eisner se hace menos unívoco el significado del *logos* original.

---

12. Los conceptos unívoco y equívoco, que abordaré con detención más adelante, se refieren a dos modos distintos de significar. El primero admite un solo sentido, donde no se hace necesaria la interpretación. El segundo admite todos o casi todos los sentidos, disolviendo y atomizando la interpretación en un sinfín de posibilidades.

Pero hay autores que difieren de la idea de que el significado musical es totalmente equívoco. Juan Miguel González, en su libro *El sentido de la obra musical y literaria*, explica que la indeterminación musical no es tan exagerada como muchas veces se plantea, así como tampoco el lenguaje en su polisemia permite solo una interpretación unívoca (González 1999, 53-56).<sup>13</sup> En lo que coinciden González y Eisner es en que ambos, música y lenguaje, se juntan en un hecho unitario, de modo que "el texto heterosemiótico [en este caso músico-verbal] no supone la mera coexistencia de dos o más discursos independientes, sino una realidad distinta que surge como un nuevo discurso con identidad y características propias y específicas" (González 1999, 25).

Otra autora con una postura similar es Paja Faudree (2012, 530), quien también propone que el lenguaje y la música no son meramente canales expresivos separados, sino que forman parte de un complejo semiótico sin fisuras. Para Faudree esto requiere un marco analítico integrado, holístico y unificado que tome como unidad básica de análisis el signo socialmente situado. Las posiciones de estos autores resultan fundamentales. Sin embargo, la dificultad de pensar la relación música-lenguaje como la unificación de dos sistemas semióticos distintos radica en que el sistema semiótico musical al que se refieren estos autores, al menos Eisner y González, resulta en realidad solamente válido para una música pensada desde criterios armónico-melódicos. En este sentido, el entendimiento del lenguaje verbal como algo extramusical tiene como fundamento una concepción sumamente acotada de lo que se considera música. Lo anterior sugiere que para las posturas expuestas cualquier canto no sería, en definitiva, necesariamente música en sí misma. Definen como música, en última instancia, solamente lo que podríamos denominar música instrumental.

Es la misma línea que sigue Philip Tagg (2013, 44), quien define música como "comunicación interhumana en la que el sonido no verbal humanamente organizado puede, siguiendo convenciones culturalmente específicas, tener significado relacionado con los patrones emocionales, gestuales, táctiles, cinéticos, espaciales y prosódicos de la cognición".<sup>14</sup> Para Tagg las palabras son un aspecto importante para el análisis y constituyen un elemento paramusical (Tagg 2013, 22). Rubén López Cano también insiste en esta idea al entender canción como "un complejo sonoro formado por la convergencia de dos sistemas semióticos distintos, uno literario y otro musical" (López Cano 2002, 191). López Cano realiza aquí una clara distinción entre la música y el lenguaje verbal, según la cual, al igual que en Guido Adler, lo único propiamente musical de la letra cantada serían sus rasgos suprasegmentales (López Cano 2002, 192).

Por último, Ruth Finnegan (2008, 24) plantea que la canción es uno de esos fenómenos en que la música y el texto escrito se materializan en la performance, lugar que aglutina todos los elementos en una experiencia que trasciende la separación de sus componentes individuales. No obstante esto, para Finnegan música y texto continúan siendo dos entidades separadas y distintas que solo llegarían a unirse en la performance. Así como ocurre con Eisner, González, Tagg, López Cano y Faudree, esto implica definir como música solamente su parte

---

13. Un cuestionamiento al carácter unívoco del lenguaje verbal puede encontrarse en Mauricio Beuchot (2016a) y en Philip Tagg (2013, 167).

14. Original: "that form of interhuman communication in which humanly organised non-verbal sound can, following culturally specific conventions, carry meaning relating to emotional, gestural, tactile, kinetic, spatial and prosodic patterns of cognition". Traducción propia.



instrumental, pues entender las palabras de la música supondría enfrentarse a una realidad distinta.

Sin embargo, ¿cómo es posible concebir que una pieza de música con lenguaje verbal no sea íntegramente música? ¿Sería posible acaso entender el sentido de, por ejemplo, “El hombre” de Rolando Alarcón sin considerar que su texto está sonando justamente *en* la música?<sup>15</sup> Como se puede observar, si bien se da una consideración relevante al lenguaje verbal, para todos estos autores es un elemento extra o paramusical, que está asociado o vinculado a la música; fuera, junto o frente a ella, pero no *en* la música.

### 3. Lenguaje verbal como parte constitutiva de la dimensión sonora de la música

Lo que propongo aquí es entender el lenguaje verbal como parte constitutiva de la dimensión sonora de la música. Como ya he sugerido anteriormente, esta argumentación tiene como base una consideración más amplia de los sonidos de la música. Al respecto, Dai Griffiths ofrece una interesante posibilidad para repensar ese lugar donde el lenguaje verbal se hace parte de la música. El autor explica que:

el espacio verbal es la concesión básica de la canción pop: las palabras aceptan trabajar dentro de los espacios de las frases de la música tonal, y la potencial intensidad expresiva de la melodía musical se contiene en aras de la comunicación verbal. El fraseo de la música tonal crea espacios que ocupan las palabras en la performance: podemos visualizar la combinación de frases consistentes y palabras que producen líneas, siendo la línea una característica que, hasta cierto punto, las canciones pop comparten con los poemas. Yo llamo a la función de fraseo musical en las canciones pop espacio verbal (Griffiths 2003, 43).<sup>16</sup>

Si bien, como comentaré en breve, no comparto el parecer de que la potencia expresiva de una melodía se retenga para incluir palabras, el aporte de Griffiths es importante, ya que ayuda a pensar un lugar en donde se constituye el lenguaje verbal en la música. En este punto, pese a las acotaciones antes realizadas, resulta provechoso volver al artículo “Music, Language, and Texts: Sound and Semiotic Ethnography” de Faudree (2012, 530). La autora aboga por avanzar hacia el uso de un marco semiótico para disolver el límite entre el lenguaje y la música en la práctica etnográfica y analítica, promoviendo así una atención más holística al sonido y al texto, al habla, la escritura y la música. Sin embargo, Faudree (2012, 520) se encontró con la dificultad persistente de carecer de una palabra para referirse a este “todo expresivo” sin emplear términos que lo dividan artificialmente.

---

15. En un artículo anterior (Rojas 2020) he analizado el sentido religioso y mesiánico de la canción “El hombre” de Rolando Alarcón. Esta argumentación no hubiera sido posible sin considerar que la letra constituye parte de esa pieza musical.

16. Original: “verbal space is the pop song’s basic compromise: the words agree to work within the spaces of tonal music’s phrases, and the potential expressive intensity of music’s melody is held back for the sake of the clarity of verbal communication. Tonal music’s phrasing creates spaces which the words in performance occupy: we can visualize the combination of consistent phrasing and words producing lines, the line being a feature which pop songs to an extent share with poems. I call the function of musical phrasing in pop songs verbal space”. Traducción propia.

Según el razonamiento que he seguido a lo largo de este escrito, pareciera que este "todo expresivo", más que una nueva realidad, una performance, una nueva obra interfonética o heterosemiótica, es simplemente música en cuanto sonido. Por supuesto, esto debe comprenderse desde una perspectiva que supere la lógica de la identidad-diferencia, de modo que se consideren otras formas de escucha que puedan estar basadas también en lo semejante entre esta música instrumental (sonidos que son en su mayoría índices e iconos) y el lenguaje verbal (sonidos que son signos arbitrarios), y que permita percibir los espacios comunes como lugares materiales de enunciación.

En este sentido, no se impide que tanto el lenguaje verbal en particular como la música en general puedan tener otros lugares de existencia, o existencias múltiples. Rajeev Patke (2005, 199) sugiere la multiexistencia de la música, en primer lugar como virtualidad, como performatividad, y finalmente como partitura. De este modo, y siguiendo a Patke, se podría considerar la existencia de la música tanto en las grabaciones de discos como también su participación en el cine o en el teatro, lugares donde la música tiene una función y complicidad diferente a cuando es solo una grabación de audio. Esto, por supuesto, no quita que la música pueda encontrarse por sí sola, de igual manera que el cine o el teatro pueden existir sin música. Sin embargo, no se argumentará que esa música es algo que no constituye el filme o la representación teatral. La música se hace parte constitutiva del cine o del teatro. Análogicamente, incluso en el caso de las músicas sin letra, esto no implica que el lenguaje verbal no constituya la música. Bajo esta perspectiva, resulta especialmente interesante la posibilidad de que el texto en música no esté solamente en la performance, como sugiere Finnegan, sino también en todas sus demás existencias. Cabe recordar aquí que incluso las partituras, muchas veces reivindicadas como fuente musical privilegiada y pura, ya contienen en sí mismas el lenguaje verbal.

Por otra parte, tampoco se trata de estimar que los demás aspectos de una música deben ser coherentes con el significado semántico de su texto verbal. Incluso muchas veces los mismos aspectos considerados tradicionalmente como musicales crean significados contradictorios o complementarios entre sí. Lo que deseo recalcar es que ese significado semántico del lenguaje verbal es parte de la música y en conjunto con los otros elementos musicales puede complementarse, contradecirse o generar nuevos significados. No es solo una suma, yuxtaposición o complementariedad de sus elementos, sino que se genera una unidad entre todos los componentes, pero todavía no en el nivel de la performance como propone Finnegan, sino en el concepto que denominamos música.

### **3. 1. Un signo arbitrario en la música**

A continuación quisiera fundamentar la idea de que el lenguaje verbal es parte constitutiva del nivel sonoro de la música a partir de su comprensión como signo arbitrario. Para esto es necesario realizar una concisa exploración de la semiótica musical. Especialmente desde finales del siglo XX, la musicología ha tendido a desplegar una semiótica musical basada en la filosofía de Charles Peirce. Según explica Óscar Hernández Salgar,

la complejidad y amplitud del marco teórico que ofrece Peirce, especialmente para fenómenos de significación no verbal, hicieron que esta se convirtiera en una perspectiva muy atractiva para los semióticos musicales. Sin embargo,

esta misma complejidad ha hecho que las aplicaciones a la música hayan sido disímiles en extremo y con pocos puntos de contacto entre sí. [...] Lo único en que todos coinciden es en que parece una perspectiva más prometedora que la lingüística estructural de Saussure, lo cual explica su creciente influencia desde los años setenta del siglo pasado (Hernández Salgar 2012, 49).

Tagg es uno de los autores que ha aplicado la semiótica de Peirce a la música, y en quien me baso para desarrollar esta sección. No obstante la crítica que le realicé párrafos atrás, su aproximación semiótica resulta aquí útil por varias razones: muestra una perspectiva que entiende la música más allá del fenómeno artístico en particular, toma en cuenta la estética y la cultura en un sentido más amplio y vincula la música con otros lenguajes presentes en la vida cotidiana. Junto a esto, otro aspecto interesante de la propuesta de Tagg es que se preocupa por entender que la producción de signos musicales es cultural y socialmente específica.

En el capítulo quinto de su libro *Music's Meanings* (2013) expone los conceptos de significado y comunicación que fundamentan su teoría y método. Comienza definiendo el signo como una cosa que indica o representa algo distinto de sí misma y la semiótica como el estudio de los signos. Ahora bien, para comprender el proceso en el que algo funciona como signo (semiosis), se debe considerar la conexión entre el signo, el objeto y el interpretante. El objeto corresponde a una entidad de un mundo externo o a un representante prototípico de tal entidad percibida, recordada o reflejada por un individuo. Puede ser un objeto físico o imaginario, una emoción o percepción sensorial, una experiencia, un acontecimiento recordado. Por su parte, el interpretante será la percepción e interpretación posterior del signo. Sobre esta base se construye la tricotomía más conocida de Peirce, que clasifica los signos según su relación con el objeto. A partir de la tipología del signo de Peirce y siguiendo la lectura que Tagg (2013) hace de la misma, bien se puede decir que semióticamente la música puede ser icono, índice o signo arbitrario.<sup>17</sup>

El icono es entendido como el signo que tiene un parecido, semejanza o analogía física con el objeto, con lo que significa. A modo de ejemplo, la canción "Last Train Home" del Pat Metheny Group comienza con un tambor percutido con plumillas que imita el sonido de una locomotora. Es un sonido que pretende representar otro sonido, de manera análoga.<sup>18</sup> El índice, por su parte, es el signo que está conectado al objeto por causalidad o por proximidad espacial, temporal o cultural. Tagg menciona que prácticamente toda música puede ser considerada un índice (Tagg 2013, 162). Uno de los muchos casos que podrían ilustrar este tipo de signo se escucha en el segundo veinticuatro de la canción "Facts" de Pablo Chill-E. Las voces que acompañan la línea principal forman una melodía que representa la divinidad, tanto por la reverberación que establece cierto tipo de espacialidad como por la velocidad y el timbre que remiten culturalmente al objeto. Al mismo tiempo, la línea principal funciona también como índice al significar a su emisor, a Pablo Chill-E.

Por último, el signo arbitrario es el que está conectado a su objeto solo por convención. Como escribe Tagg, un signo arbitrario se da cuando su conexión con el objeto no muestra elementos fácilmente discernibles de similitud, proximidad o causalidad (Tagg 2013, 163). Tagg anota

---

17. Dado que Charles Peirce usa la palabra símbolo para referirse a lo que Ferdinand de Saussure llama signo, y viceversa, he preferido seguir a Philip Tagg, quien denomina signo arbitrario al símbolo de Peirce (Tagg 2013, 160).

18. A este tipo particular de signo, un sonido que representa otro sonido, Tagg lo denomina anáfono sonora (Tagg 2013, 161).

que los signos arbitrarios son raros en la música y muestra que uno de los pocos ejemplos son las versiones instrumentales de los himnos nacionales (2013, 163-164).<sup>19</sup> De modo similar, Thomas Turino indica que los sonidos musicales operan mayormente en los niveles del icono y el índice, estableciéndose la relación signo-objeto sin la mediación de símbolos (1999, 228). Hasta aquí nada nuevo.

Sin embargo, existe también otro tipo de sonido presente en la música que representa algo distinto de sí mismo solamente por convención. Me refiero aquí al lenguaje verbal, a esa serie de vocales y consonantes que se constituyen sonoramente en la música al formar palabras que se relacionan arbitrariamente con lo que representan. El caso de quien escucha alguna música en un idioma que no conoce resulta interesante a este respecto, en cuanto hay una serie de posibles signos arbitrarios que, dada la incompetencia de código, el auditor no llega a vincular con el objeto representado. Pero esto no quiere decir que no se puedan encontrar significados en esa música. Como recuerda Tagg (2013, 162), en general ningún sonido funciona únicamente como uno de estos tipos de signos. De esto depende también tanto la intencionalidad de quien produce como la recepción situada y el tipo de escucha.<sup>20</sup> Abordaré esto en la siguiente sección. Como generalidad, una música vocal, incluso una misma unidad mínima de significado musical (el *musema* de Tagg), podrá funcionar como icono, índice y signo arbitrario al mismo tiempo. El siguiente ejemplo puede resultar ilustrativo.

"What Power art thou, who from below..." forma parte de la segunda escena del tercer acto de la semi-ópera *King Arthur*, compuesta por Henry Purcell y John Dryden.<sup>21</sup> En esta sección, la princesa Emmeline se encuentra prisionera y congelada en un bosque encantado. Cupido intenta levantar al Genio del Frío para que sacuda con sus cadenas el hielo y la nieve, pero este se despierta renuente de su sueño. La línea principal del canto está escrita de manera que intenta representar, mediante semejanza sonora, la forma de hablar producida al tiritar, en este caso, de frío. Este es el icono. Igualmente, la melodía también se comporta como índice, en cuanto la técnica vocal a emplearse en la interpretación de esta pieza puede significar determinada adscripción a una clase social o a un tipo de música en particular, la ópera inglesa del siglo XVII. Aunque también esta melodía en *staccato* con notas repetidas y ascenso cromático podría hacer referencia, como índice, a la angustia del Genio del Frío. Y en cuanto al signo arbitrario, la interpretación musical del cantante del compás número treinta (que produce una serie de vocales y consonantes que se articulan sonoramente) significa por convención la palabra *freeze* (congelar). Asimismo, en una revisión de la partitura aún no interpretada, los signos gráficos "f" "r" "e" "e" "z" "e" bajo la pauta representan, también de manera arbitraria, la palabra *freeze*. Puede observarse aquí cómo un sonido musical puede ser simultáneamente icono, índice y signo arbitrario.

---

19. Hernández Salgar proporciona otro ejemplo musical notable para este tipo de signo: "la percepción de la modulación como alejamiento de la tónica es, en cambio, una construcción cultural más compleja, que requiere de una mayor convencionalización de comportamientos musicales y cuya motivación no está tan clara. En efecto, lo que oímos alejarse en una modulación hacia la subdominante no es la gestalt de una melodía, ni siquiera de la progresión entendida como gesto. El alejamiento que oímos está más dado en términos de tensión como alejamiento del punto de reposo; pero, para percibir ese aumento de tensión, debemos estar familiarizados con este tipo de descripciones en torno al sistema tonal. [...] La modulación a la subdominante solo puede significar alejamiento en virtud de una convención" (Hernández Salgar 2012, 60).

20. Resulta importante relevar el papel de la situacionalidad en la recepción de la música, sobre todo considerando que son los receptores quienes escuchan desde sus propias historias y culturas, problematizando la música siempre desde un lugar en particular.

21. Agradezco a la estudiante Luna Bustamante por mostrarme esta pieza musical en el marco del curso de Análisis Musical que impartí en la Universidad de Chile durante 2018.

Por añadidura, junto a que un mismo sonido pueda actuar como cualquiera de los tres tipos de signo, también existe la posibilidad de que se produzcan sucesivos procesos de semiosis. Es decir, un interpretante puede funcionar a su vez como un signo que remite a un objeto y que requerirá de otro interpretante, y así sucesivamente hasta llegar al interpretante final. Como indican Beuchot (2016b, 137), Hernández Salgar (2012, 49) y Tagg (2013, 166), este proceso termina por formar una cadena de varios niveles de semiosis. Retomando el caso de “What Power art thou, who from below...”, quisiera mostrar dos pequeños ejemplos. Primero, el tiritar representado icónicamente por el canto se convierte, en un segundo nivel de semiosis, en un índice que significa el frío por causalidad. Segundo, cuando el músico canta “let me freeze” (deja congelarme) el sonido musical en cuanto signo arbitrario me permite, primeramente, poder transcribir aquí esa frase. En un siguiente nivel, el interpretante *let me freeze* da como resultado un nuevo signo, esta vez índice, en cuanto se puede conectar a la muerte por causalidad.

### 3. 2. ¿Voz hablada o voz cantada?

Para constituirse como signo arbitrario, las palabras de la música no deben ser necesariamente cantadas. La escucha de diferentes músicas nos permite entender que estas tienen múltiples maneras de verbalizarse: la música puede ser rapeada, recitada, murmurada, gritada, cantada, hablada e incluso llorada, entre otras posibilidades.<sup>22</sup> De este modo, y al contrario de lo que sugiere una lectura de Georg List (1963), los posibles límites entre música y no música no radican necesariamente en la diferencia entre voz hablada y voz cantada. Si bien List aclara que otras consideraciones distintas a lo melódico suelen ser operativas para distinguir un canto del habla (1963, 6), este autor termina por abordar su clasificación de formas intermedias en base a las características melódicas. Para List una expresión con mayor estabilidad de los tonos y con mayor expansión de su estructura escalar estará más cerca del canto (y por tanto de la música) que del habla. Los resultados de la investigación terminan por objetar su propio sistema.<sup>23</sup>

El estudio de Anthony Seeger (1987) sobre el canto del pueblo suya es un ejemplo notable que contradice a List al poner de manifiesto la importancia del contenido del texto para determinar qué se entiende por música. Dicho trabajo expone, a partir de las concepciones emic, que no es solamente la melodía lo que distingue el canto/música (*ngére*) de otras formas de expresión verbal (habla [*kapérni*], recitativo [*sarén*] e invocación [*sangére*]). Para los suya también toman importancia los modos fijos de presentación, la repetición textual, el largo fijo de las frases, las relaciones fijas entre alturas, y especialmente la autoridad y el género del texto empleado (Seeger 1987, 49-51).

Por estos motivos el argumento de una emisión vocal más melodiosa con entonación más definida y estructura tonal ya no indica de manera alguna que esta sea más musical, sino que revela más bien un prejuicio etnocentrado. La diferencia entre música y no música es socioculturalmente específica y no se presenta únicamente en el nivel sonoro, sino que también influyen los conceptos y comportamientos, si se toman las categorías de Merriam.

22. Con esta pequeña enumeración no deseo agotar todas las posibilidades vocales en la música. Una caracterización de los distintos modos de enunciación vocal resultaría sin duda pertinente para los problemas aquí planteados, aunque excedería los límites de este escrito. El tema quedará para futuras investigaciones.

23. Incluso el mismo List proporciona un caso que discute su propia teoría: las lenguas tonales.

Incluso autoras como Domínguez plantean que este tipo de distinciones música-no música, así como también las diferencias música-ruido o sonido significativo-despreciable, "no se dirimen en la física del sonido, sino en el terreno de las subjetividades y los particularismos culturales que constituyen una escucha socialmente diferenciada" (2019, 99). Sirvan de explicación los siguientes casos, que si bien serán empleados instrumentalmente, no deben entenderse de manera alguna excepcionales.

Cat Stevens publicó en 1995, bajo el nombre de Yusuf Islam, *The Life of the Last Prophet*. El disco, narrado en inglés por el músico, cuenta los aspectos principales de la biografía de Muhammad ibn Abdullah, y se intercala con recitaciones coránicas en árabe y algunas esporádicas *anasheed* (canciones religiosas). El álbum comienza con un *adhan* (llamada a la oración) vocalizado (se podría decir recitado, incluso cantado) por Yusuf Islam. En apariencia, este *adhan* corresponde a lo que la musicología occidental podría entender como música, especialmente al ser performado por un músico conocido internacionalmente como tal y con las características de estructura y entonación definida. Sin embargo, lo que resulta relevante al respecto es la concepción islámica sobre la llamada a la oración. Al menos según las cinco escuelas de jurisprudencia islámica, ni la recitación coránica ni el *adhan* son música (Al-Faruqi 1985, 6-15; Shiloah 1997, 143-145; Otterbeck 2004, 12; Finnegan 2008, 27).<sup>24</sup> Y en esto, el papel que tiene el contenido verbal en la conceptualización de la música resulta preponderante. La diferencia entre música y no música no radica en tener o no un texto, sino en el tipo de texto empleado, y en el lugar, en la ocasión y en la función que cumple.

Por otro lado, un ejemplo de emisión vocal hablada dentro de la música es el caso de Quelentaro. Marisol García (2013, 57) y Andrés Pinto (2011, 13) han denominado su expresión vocal como un cantar hablando. Y efectivamente, gran parte de su repertorio se constituye de esta manera, aun cuando puedan encontrarse también secciones cantadas. De todos modos, la forma de expresar las palabras por parte de Quelentaro se entiende como música sin mayores problemas ni complicaciones. Otro caso similar es el de los recitativos y diálogos presentes en gran parte de las óperas, musicales y oratorios. Aunque en ocasiones dichas secciones han sido menospreciadas por la musicología histórica, no por ello han dejado de constituir tanto para el público como para los creadores formas propias de estos tipos de música.<sup>25</sup> Así, al tomar en consideración tanto las concepciones emic como los estudios citados, se da que el canto de Yusuf Islam no constituye música, a la vez que el habla de Quelentaro y los recitativos operísticos sí se constituyen como tal.

### 3. 3. Música y razón analógica

La consideración del lenguaje verbal como parte constitutiva de la dimensión sonora de la música obedece también a un entendimiento amplio de la definición de Blacking (2006, 38): la

---

24. Independientemente de las diferencias que existan histórica y actualmente sobre si la música es lícita en el islam. Al respecto, son interesantes las posturas casi opuestas entre los yafaritas (de la escuela de jurisprudencia del islam chiíta) Yousef Saanei y Sadiq Al-Shirazi. El primero plantea que cualquier música es lícita en general, excepto aquella que contenga "laxitud e inmoralidad". Incluso una canción dudosa a este respecto es en principio lícita (Saanei 2008, 104). Al-Shirazi, por su parte, indica que el canto, los instrumentos musicales, la música y su escucha (aunque no necesariamente su audición) son absolutamente *haram* (prohibido), salvo algunas excepciones (Al-Shirazi 2015, 667-671).

25. Quienes ejercen como compositores suelen escribir los recitativos en el pentagrama de manera muy precisa, indicando también dentro de la partitura el texto y otros aspectos musicales que creen pertinentes.

música como sonido humanamente organizado abre la posibilidad de incluir el lenguaje verbal, en tanto el texto lingüístico suena organizadamente. Y para ello hay que tener en cuenta no solo el momento de producción de ese sonido. Domínguez recalca la relevancia del giro aural, desde donde se ha propuesto “una aproximación descentrada del sonido como índice y del oído como mero mecanismo receptor, para volcarse sobre los fenómenos de comprensión a través de la escucha” (2019, 94). En este sentido, la importancia no radica únicamente en el momento productivo de la música, sino también en su recepción intersubjetiva, en su escucha. Quien escucha también organiza el sonido, incluyendo las palabras en él.

Con esto, conviene considerar que la música ya no sería cualquier sonido humanamente organizado, sino algo más cercano a aquel sonido humanamente organizado a través de la escucha.<sup>26</sup> Como menciona Natalia Bieletto (2016, 19), la escucha y el sonido son fenómenos mutuamente constituidos, de modo que se puede decir que la música tiene como condición mutua de constitución el sonido producido (con su respectiva intencionalidad) y la escucha situada (histórica, geográfica, cultural y políticamente). La importancia, relevancia o significado de determinados sonidos que por convención (signos arbitrarios) puedan ser entendidos como palabras dependerá de la intencionalidad y también de la situacionalidad.

A este respecto, Tia DeNora escribe que el debate sobre el significado musical no debe limitarse a la música como el único lugar de significado, sino abrirse al estudio de los oyentes y cómo estos creen que lo que escuchan tiene significado (DeNora 1986, 91). En este sentido, los significados musicales de los ejemplos que he utilizado anteriormente no son de ninguna manera unívocos, sino que deben entenderse como mis propias propuestas de significado. Un estudio que abarque los significados intersubjetivos generados por quienes escuchan superaría los límites de este artículo.<sup>27</sup> Al mismo tiempo, se hace necesario situar las relaciones estéticas, afectivas, sensibles que se juegan en la materialidad misma de la voz, significación primera y punto decisivo de producción de sentido que desborda el logocentrismo (el cual se expresa eminentemente por escrito), justamente sin despreciar ese mismo *logos* (que se expresa musicalmente de manera oral-aural).

En este punto, resulta provechoso retomar los conceptos univocismo y equivocismo referidos a lo largo del texto. Me baso para ello en los escritos de Mauricio Beuchot (2015, 2016a, 2016b). Con univocismo me refiero a un modo de significar que admite solamente un sentido, una única audición, que establece una conexión directa entre objeto e interpretante donde no se hace necesaria ninguna interpretación. Con equivocismo aludo a un modo de significar que permite de manera indiscriminada todos o casi todos los sentidos, lo que termina por disolver y atomizar la interpretación en un sinfín de posibilidades. Al respecto, Beuchot escribe que si bien es necesario evitar la búsqueda del univocismo,

---

26. Higgins aclara, respecto a Blacking, que también sería aceptable pensar como música los sonidos producidos por otras especies que nosotros (es decir, los seres humanos) podemos escuchar como organizados (2012, 19). En este sentido, si bien pareciera no ser necesario que ese sonido sea humanamente producido o tenga alguna intencionalidad, sí es, en definitiva, el ser humano quien determina escuchar ciertos sonidos como musicales. A este respecto Brabec de Mori aclara que la traducción del sonido emitido por no-humanos en patrones o términos musicales está mediada por humanos (2017, 190).

27. Una propuesta interesante a este respecto es el método intersubjetivo propuesto por Tagg (2013, 195-228), o la consideración de la tercera tricotomía (cómo el signo es interpretado) de Peirce en la revisión que hace Thomas Turino (1999, 229-230).

también es advertencia de que no por eso nos hemos de resbalar hasta el equivocismo del mero sentido alegórico, según el cual nada, o muy poco, se puede recuperar de la intencionalidad del autor y todo se reduce a una producción de sentido que, a la postre, nos hunde en el mar del relativismo y hasta de la incompreensión (Beuchot 2016a, 47).

La propuesta hermenéutico-analógica desarrollada por el mismo Beuchot se muestra sumamente útil para abrir una puerta ante la dicotomía univocismo y equivocismo. El autor propone que pueden considerarse diversas interpretaciones de un texto o hecho, en este caso musical, aunque de un modo que mantengan elementos comunes y guarden entre ellas un equilibrio proporcional (Beuchot 2016a, 41). Y con equilibrio proporcional, basándome en Beuchot, me refiero a la analogía, a la comprensión que busca la medida que compete, en términos de significado, a) a los autores; b) a los auditores, con todas sus performatividades, posiciones políticas y sociales, experiencias y conocimientos de otras músicas y expresiones de la cultura; y c) a las músicas, incluyendo también sus significados colectivos que se desarrollan en la historia, sus biografías sociales en el sentido que les da Mendivil (2013). Es decir, "hay un significado del autor y otro del [auditor] que, sintetizados, configuran el del texto [musical]" (Beuchot 2016a, 47). De esta manera, la escucha del lenguaje verbal en música no será puro univocismo ni tampoco puro equivocismo. Dependerá de quien interprete en la escucha esos sonidos como signos arbitrarios, pero en una proporción que considere significativamente la intencionalidad de quienes producen la música y los sonidos verbales-musicales en juego. Justamente, es a través de esta razón analógica que la música, en toda su polisemia, es decir, su multivocidad, puede comprenderse sin hacer que esa polisemia pierda toda su riqueza en el equivocismo.

Un caso que puede ilustrar la relevancia de la perspectiva proporcional es el de las versiones traducidas de piezas musicales, también conocidas como *contrafacta*, parodias o *covers*. Desde el punto de vista de los autores, estas versiones no suponen solo una traducción literal del texto de un idioma a otro ni requieren únicamente una preocupación por los aspectos de acentuación. Como indica Christina Richter-Ibáñez para el caso particular de las canciones, estas traducciones implican adaptaciones tanto en la partitura como en la interpretación y la grabación (2018, 94). Y en algunas oportunidades estas incluso presentan cambios radicales de contenido mediante la creación de nuevos textos lingüísticos, pero manteniendo en principio invariables los demás aspectos musicales, al menos lo suficiente como para que puedan reconocerse las versiones de referencia.<sup>28</sup> Estas traducciones pueden conllevar, en este sentido, diferentes matices en la interpretación vocal, identificaciones con otros referentes culturales, cambios en el personaje musical, variaciones en la instrumentación y alteraciones de los modos rítmicos, entre otras modificaciones producidas a partir de los elementos lingüísticos.

Sea como sea, estas modificaciones se incrustan ampliamente en el campo histórico y cultural (Richter-Ibáñez 2018, 94), por lo que entran en juego también los significados ya asociados a las versiones de referencia que se han desarrollado a lo largo de la historia. Es decir, si bien en un primer momento se está ante un ente ontológico distinto (dado que la traducción de la letra implica una alteración importante en el sentido total de la canción), un auditor que

---

28. Como indica López Cano (2011, 61), una versión de referencia es aquella grabación o performance que en determinado momento y con determinado fin se usa como modelo para comparar otra versión.



reconozca la versión de referencia al enfrentarse a la versión traducida tendrá a su disposición dos textos diferentes en su proceso de escucha, los que pueden ir desde lo casi idéntico a lo totalmente distinto.

De esta manera, quien escucha una versión traducida tiene la posibilidad de descifrar las palabras ahí contenidas, y no solo desde su primer sentido como signo arbitrario, sino también desde una interpretación balanceada de los sentidos literales y alegóricos que surgen en conjunto con los otros aspectos musicales en los sucesivos niveles de semiosis. La perspectiva proporcional advierte, asimismo, que el auditor también puede conservar aquellos elementos lingüísticos propios de la versión de referencia, con las experiencias, afectos y sensaciones previas que ya le produce el antiguo texto, aun en la escucha de una nueva versión traducida. En este sentido, pese a la facultad de los traductores de hacer una versión que no tenga relación verbal alguna con la de referencia, su historicidad encarnada en un sujeto particular no deja lugar al equivocismo, mas sí permite una variación e incluso coexistencia de diferentes sentidos que guardarán entre ellos cierta relación proporcional.

Un segundo ejemplo que utilizaré para explicar la proporcionalidad es la recepción que se ha originado a partir del contenido machista del reguetón y otros géneros de la denominada música urbana. Lo interesante de este debate radica justamente en que las letras de estas canciones se han situado como uno de los aspectos nucleares de la discusión. Tal como escribe Martínez, el veredicto generalizado de musicólogos y académicas feministas en torno a las letras del reguetón es que difunden y promueven la violencia sexista y la cultura de la violación (Martínez 2019, 76).

Uno de los problemas que observa Martínez es que estos juicios se apresuran al confundir el contenido verbal de una canción con la totalidad de ella, cuestión que termina por restarle toda complejidad (2019, 78). La autora advierte también que, si bien hay otros géneros musicales donde la letra es primordial, en el caso del reguetón y otras músicas orientadas al baile (al menos en su producción) el contenido verbal no es siempre el centro de las canciones (Martínez 2019, 78-79). Sin embargo, el lenguaje verbal del reguetón sigue estando ahí, y junto con los demás elementos participa de toda su significación. Estos aspectos sugieren tomar en cuenta la perspectiva proporcional para así considerar tanto las intenciones de los autores como de los auditores en torno al reguetón y sus letras. Para esto, permítaseme señalar algunas de las diversas maneras en las cuales se ha abordado la misoginia del reguetón. Aunque podrá parecer extensa, esta revisión resulta útil para fundamentar la pertinencia de una interpretación analógica de las letras en la música a través del caso particular del reguetón.

Una primera postura da prioridad a la expresión que permite el baile de este género musical. Esto, tanto en lo que respecta a la sexualidad como en términos de una corporalidad que no está atada a estructuras fijas de movimiento ni tampoco a roles particulares de género, a diferencia del tango o el merengue (Martínez 2019, 85).<sup>29</sup> En cierto sentido, el contenido de las letras de reguetón es aquí ignorado o subvalorado (mas no negado), poniendo en relevancia otros aspectos de las canciones, incluso sus aspectos vocales no verbales. Esta posición se relaciona, asimismo, con la constatación de que muchos otros artistas y géneros

---

29. Malvina Silba y Carolina Spataro (2008) elaboran un argumento semejante, aunque a partir de la cumbia. Aquí el sentido está puesto en la capacidad de las mujeres de habilitar las bailantas como un espacio propicio para la celebración de sus propios cuerpos, a pesar de lo sexista que llegan a ser las letras.

musicales han sido tanto o más machistas que el reguetón en su lenguaje verbal. A modo de ejemplo, Laura Viñuela y Gloria Rodríguez (2005) analizan la estructura patriarcal presente pero sutil del canto de Alejandro Sanz, precisamente considerando el cómo suenan las letras dentro de la música. Tomando esto en cuenta, y sin llegar a establecer una relación unívoca, Martínez repara en el hecho de que las denuncias dirigidas exclusivamente contra el sexismo en el reguetón esconden un ataque a las personas racializadas, a los migrantes y a la clase trabajadora (2019, 89-90). También están quienes argumentan la legitimidad de escuchar reguetón y otras músicas con contenido sexista sobre la base de que son las mujeres quienes deciden hacerlo. Es una perspectiva que, sin negar el contenido de las canciones, privilegia el lugar del receptor.

Por otra parte, hay ciertas corrientes que proponen una apropiación y resignificación de las letras e imaginarios del reguetón, argumentando que el control y el poder pueden ejercerse igualmente desde cuerpos femeninos. Como alude Martínez, esto puede permitir cierto margen de politización y empoderamiento de la mujer (2019, 82). Si bien esta manera de abordar el machismo del reguetón se da sobre todo ante artistas mujeres del *mainstream*, también puede observarse en el caso de mujeres que utilizan en su cotidianidad letras originalmente cantadas por músicos hombres. Al contrario, puede encontrarse una postura que entiende que estas apropiaciones y resignificaciones corresponden a un falso mito (Martínez 2019, 83), en cuanto este empoderamiento se basa realmente en una hipersexualización de lo femenino, sin la cual las mujeres involucradas no podrían tener éxito como artistas. Por último, esta posición también tiene parentesco con la ya referida crítica originaria al reguetón, en que se evidencia la violencia sexista y la cultura de la violación del género musical.

Puede ser que una de estas interpretaciones resulte más adecuada que otra. O que determinada combinación de ellas se adapte mejor a cierto posicionamiento político o estético. Pero todas son, sin duda, posibles. En este sentido, el reguetón no permite el univocismo. Eso parece estar claro. Pero tampoco admite una escucha equívoca. Es decir, no podría negarse sin ningún tipo de matiz el contenido de sus letras, ni tampoco afirmarse que su contenido lingüístico no tiene relación alguna con los modos en que las personas se vinculan a esta música. Tales juicios escaparían de cualquier razón analógica, pues no considerarían para su comprensión los sonidos verbales de la música. Esto no quiere decir que los textos de este género musical no puedan ser discutidos, resignificados e incluso ignorados para privilegiar las posibilidades liberadoras que otorga su baile, bajo el entendimiento de que el contenido verbal no siempre es central. Pero el hecho de que no sea un elemento central no significa que no exista. Así, cualquier perspectiva que niegue lo que en el reguetón se canta, favoreciendo equívocamente el momento de recepción, termina por anular toda proporcionalidad y nos niega el acceso a su sentido total.

#### **4. Palabras finales**

Ante la desconsideración que ha sufrido el lenguaje verbal en la musicología, he querido problematizar el estatus que este ha tenido en la dimensión sonora de la música. Para esto, a lo largo del presente trabajo he recorrido las posturas que diversos autores han planteado frente al lugar del lenguaje verbal en la dimensión sonora de la música, las que pueden agruparse básicamente en dos grupos. Por un lado, los subordinacionistas formulan que sería imposible unir música y habla sin subordinar una a la otra. Por otro lado, quienes abogan por la postura

del “nuevo fenómeno” plantean que música y lenguaje verbal se integrarían en un ente distinto y superior. Tras esta revisión he buscado evidenciar que, si bien este segundo grupo de autores considera el lenguaje verbal como un aspecto importante para la investigación musical, para ellos se trataría de un elemento situado ontológicamente fuera de la música.

Como respuesta, he fundamentado que el lenguaje verbal se puede comprender como parte constitutiva de la música, atendiendo especialmente a su presencia en la música en su dimensión sonora, ya sea de manera recitada, rapeada, gritada, murmurada, llorada o cantada. Durante la argumentación me he apoyado tanto en la noción de multiexistencia de Patke, como en los desarrollos de la semiótica musical, en las sugerentes reflexiones del giro aural y en la hermenéutica analógica de Beuchot. Cabe mencionar que la idea de que el lenguaje verbal constituye parte de la dimensión sonora de la música supondrá, naturalmente, desarrollar métodos específicos de análisis de letras musicales, un entendimiento particular de los distintos modos de enunciación vocal, así como replantear una serie de cuestiones en torno a las músicas y lo musical, de las que este escrito ha sido una primera aproximación. Como he mencionado en un principio, se trata de considerar el estudio del lenguaje verbal como una tarea propiamente musicológica (en el sentido más amplio de la disciplina) en cuanto este es una parte constitutiva de la música y, en consecuencia, puede hacerse parte de la construcción de la propia versión musicológica del objeto de estudio.

## Bibliografía

- Adler, Guido. 1885. “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”. *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 1: 5-20.
- Al-Faruqi, Lois Ibsen. 1985. “Music, Musicians and Muslim Law”. *Asian Music* 17 (1): 3-36.
- Al-Shirazi, Sadiq. 2014. *Islamic Law. Handbook of Islamic Rulings on Muslim's duties and practices*. Londres: Fountain Books.
- Beuchot, Mauricio. 2015. “Elementos esenciales de una hermenéutica analógica”. *Diánoia* 60 (74): 127-145.
- \_\_\_\_\_. 2016a. *Hechos e interpretaciones. Hacia una hermenéutica analógica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. 2016b. *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bioletto Bueno, Natalia. 2016. “Lo inaudible en el estudio histórico de la música popular. Texto de reflexión crítica”. *Resonancias. Revista de investigación musical* 20 (38): 11-35.
- Blacking, John. 1982. “The Structure of Musical Discourse: The Problem of the Song Text”. *Yearbook for Traditional Music* 14: 15-23.
- \_\_\_\_\_. 2006. “Sonido humanamente organizado”. En *¿Hay música en el hombre?*, traducido por Francisco Cruces, 29-62. Madrid: Alianza.

Brabec de Mori, Bernd. 2017. "Music and Non-Human Agency". En *Ethnomusicology. A Contemporary Reader*, Volume II, editado por Jennifer Post, 181-194. Nueva York y Londres: Routledge.

Cámara, Enrique. 2016. *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU.

Castillo, Gabriel. 1998. "Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano". *Revista Musical Chilena* 52 (190): 15-35.

Dahlhaus, Carl y Hans Eggebrecht. 1987. *Was ist Musik?* Wilhelmshaven: Florian Noetzel.

DeNora, Tia. 1986. "How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for 'Work'". *Sociological Theory* 4 (1): 84-94.

Dolar, Mladen. 2012. "The Linguistics of the Voice". En *The Sound Studies Reader*, editado por Jonathan Sterne, 539-554. Abingdon y Nueva York: Routledge.

Domínguez, Ana Lidia. 2019. "El oído: un sentido, múltiples escuchas. Presentación del dossier Modos de escucha". *El oído pensante* 7 (2): 92-110. Acceso: 13 de julio de 2021. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7562>.

Eisner, Guillermo. 2013. "¿La música más acá o las palabras más allá?: el controversial vínculo entre música y lenguaje verbal". *Neuma* 6 (1): 30-46.

Fabbri, Franco. 2008. "La escucha tabú". En *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*, editado por Marta García, 19-36. Barcelona: Orquesta del Caos.

Faudree, Paja. 2012. "Music, Language, and Texts: Sound and Semiotic Ethnography". *Annual Review of Anthropology* 41 (1): 519-536.

Feld, Steven. 1984. "Communication, Music, and Speech about Music". *Yearbook for Traditional Music* 16: 1-18.

Feld, Steven y Aaron A. Fox. 1994. "Music and Language". *Annual Review of Anthropology* 23 (1): 25-53.

Finnegan, Ruth. 2008. "O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance". En *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*, organizado por Cláudia Néiva de Matos, Elizabeth Travassos y Fernanda Teixeira de Medeiros, 15-43. Río de Janeiro: 7Letras.

García, Jorge. 2017. "'Musicología musical': la música y el sonido como medios de investigación crítica". *El oído pensante* 5 (1). Acceso: 13 de julio de 2021. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7564>.

García, Marisol. 2013. *Canción valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B.

- Grebe, María Ester. 1964. "Estudio Analítico de 'Der Stürmische Morgen', un enfoque metodológico". *Revista Musical Chilena* 18 (89): 87-105.
- González, Juan Miguel. 1999. *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Griffiths, Dai. 2003. "From Lyric to Anti-Lyric: Analyzing the Words in Pop Song". En *Analyzing Popular Music*, editado por Allan Moore, 39-59. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hanslick, Eduard. 1966. *Vom musikalisch Schönen*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Hernández Salgar, Óscar. 2012. "La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 7 (1): 39-77.
- Higgins, Kathleen Marie. 2012. *The Music Between Us: Is Music a Universal Language?* Chicago: University of Chicago Press.
- Justiniano, Juan Carlos. 2017. "Las voces de la música. Una reflexión previa". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 30: 209-220.
- Kassabian, Anahid. 2008. "¿Quiere un poco de World Music con su cortado? Starbucks, Putumayo y el turismo distribuido". En *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*, editado por Marta García, 75-97. Barcelona: Orquesta del Caos.
- Kerman, Joseph. 1985. *Contemplating Music. Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press.
- Levinson, Jerrold. 2011. *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- List, George. 1963. "The Boundaries of Speech and Song". *Ethnomusicology* 7 (1): 1-16.
- López Cano, Rubén. 2002. "Cuando la música cuenta. Narratividad y análisis musical en una canción del siglo XVII". En *Actas del V y VI Congresos de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, editadas por Jaime Ayats y Karlos Sánchez, 191-210. Barcelona: Sociedad Ibérica de Etnomusicología.
- \_\_\_\_\_. 2011. "Lo original de la versión. De la ontología pragmática de la versión en la música popular urbana". *Consensus* 16 (1): 57-79.
- \_\_\_\_\_. 2018. *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha musical*. Barcelona: Musikeon.
- Manns, Patricio. 1985. "Los problemas del texto en la Nueva Canción". *Araucaria de Chile* 30: 203-206.
- Martí, Josep. 2008. "Algunas consideraciones sobre las músicas ambientales en contextos festivos". En *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*, editado por Marta García, 55-70. Barcelona: Orquesta del Caos.

Martínez, Sílvia. 2019. "Mainstream Popular Music as a Challenge to Gender Studies: Latin Music and Feminism in Contemporary Spain". En *Recent Trends and New Directions in Ethnomusicology: A European Perspective on Ethnomusicology in the 21st Century*, editado por Gerd Grupe, 71-95. Aachen: Shaker.

Mendivil, Julio. 2013. "The Song Remains the Same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones". *El oído pensante* 1 (2).

\_\_\_\_\_. 2016. *En contra de la música*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Merriam, Alan P. 1968. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Nattiez, Jean-Jacques. 1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.

Otterbeck, Jonas. 2004. "Music as Useless Activity: Conservative Interpretations of Music in Islam". En *Shoot the Singer! Music Censorship Today*, editado por Marie Korpe, 11-16. Londres y Nueva York: Zed.

Patke, Rajeev. 2005. "Benjamin on Art and Reproducibility: The Case of Music". En *Walter Benjamin and Art*, editado por Andrew Benjamin, 185-208. Nueva York y Londres: Continuum.

Pinto, Andrés. 2011. "La apropiación de la copla y su renovación formal, dentro del canto popular en Chile". *Revista Chilena de Literatura* 78: 1-19.

Piqué Collado, Jorge. 2006. *Teología y música: una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del misterio (Agustín, Balthasar, Sequeri; Victoria, Schönberg, Messiaen)*. Roma: Pontificia Universidad Gregoriana.

Ramírez, Viviana. 2012. "El concepto de mujer en el reggaetón. Análisis lingüístico". *Lingüística y literatura* 62: 227-243.

Richter-Ibáñez, Christina. 2018. "Zur Migration von Liedern. Übersetzungen lateinamerikanischer Hits im Paris der 1950er- und 1960er-Jahre". En *Musik und Migration*, editado por Wolfgang Gratzer y Nils Grosch, 93-108. Münster: Waxmann.

Rojas, Pablo. 2020. "Sonido, religión y Nueva Canción Chilena: un análisis de 'El hombre' de Rolando Alarcón". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 33: 241-279.

Saanei, Yousef. 2008. *A Selection of Islamic Laws. Based on the Verdicts of Grand Ayatollah Yousef Saanei*. Acceso: 31 de julio de 2021. <http://www.saanei.org/index.php?view=02,01,09,1,0>.

Sans, Juan Francisco. 2017. "Música y estudios del discurso: una atracción fatal". En *Música y discurso. Aproximaciones desde América Latina*, editado por Berenice Corti y Claudio Díaz, 97-120. Buenos Aires: Universitaria Villa María.

- Santa Cruz, Domingo. 1947. "Editorial: el fanatismo político y los conciertos". *Revista Musical Chilena* 3 (20-21): 3-6.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2010. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce.
- Schafer, R. Murray. 1970. *Cuando las palabras cantan*. Argentina: Ricordi.
- Seeger, Anthony. 1987. *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seeger, Charles. 1958. "Singing Style". *Western Folklore* 17 (1): 3-11.
- \_\_\_\_\_. 1969. "On the Formal Apparatus of the Music Compositional Process". *Ethnomusicology* 13 (2): 230-247.
- \_\_\_\_\_. 1977. *Studies in Musicology. 1935-1975*. Berkeley: University of California Press.
- Shiloah, Amnon. 1997. "Music and Religion in Islam". *Acta Musicologica* 69 (2): 143-155.
- Silba, Malvina y Carolina Spataro. 2008. "Cumbia nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras". En *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, editado por Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez, 89-112. Buenos Aires: Paidós.
- Szendy, Peter. 2003. *Escucha. Una historia del oído melómano*. España: Paidós.
- Tagg, Philip. 2013. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. Larchmont: Mass Media's Scholar's Press.
- Turino, Thomas. 1999. "Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music". *Ethnomusicology* 43 (2): 221-225.
- Viñuela, Laura y Gloria Rodríguez. 2005. "Amor y patriarcado en Alejandro Sanz". En *Cuerpos de mujer en sus (con)textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos. Una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica*, editado por Mercedes Arriaga y José Estévez, 413-428. Sevilla: Arcibel.

### Referencias discográficas y partituras

- Alarcón, Rolando. 1970. "El hombre". En *El hombre*. LP. Santiago: Tempo.
- Pablo Chill-E. 2018. "Facts". Videoclip, 2:12. Acceso: 13 de julio de 2021. [https://www.youtube.com/watch?v=MTHH\\_Py4VP8](https://www.youtube.com/watch?v=MTHH_Py4VP8).
- Pat Metheny Group. 1987. "Last Train Home". En *Still Life (Talking)*. CD. Santa Mónica: Geffen.

Purcell, Henry y John Dryden. 1843 [1691]. *King Arthur*, Z. 628. Partitura. Londres: Musical Antiquarian Society.

Yusuf Islam. 1995. *The Life of the Last Prophet*. CD. Austria: Mountain of Light.

**R**