

Cuando la música cuenta

Narratividad y análisis musical en una canción del siglo XVII

Rubén López Cano

Seminario de Semiología Musical (UNAM)

SITEM (Universidad de Valladolid)

lopezcano@yahoo.com

www.lopezcano.net

Rubén López Cano 2002



Los contenidos de este texto están bajo una licencia [Creative Commons](#).
Consúltela antes de usarlo.

The content on this text is under a [Creative Commons](#) license.
Consult it before using this article.



Attribution. You must give the original author credit.



Non-Commercial. You may not use this work for commercial purposes.



No Derivative Works. You may not alter, transform, or build upon this work.

Cómo citar este artículo:

How to cite this article:

López Cano, Rubén. 2002. "Cuando la música cuenta. Narratividad y análisis musical en una canción del siglo XVII"; En AYATS, Jaume y SÁNCHEZ Karlos (eds.). *Actas del V y VI Congresos de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, Barcelona: SIbE; pp. 191-210. Versión on-line: www.lopezcano.net

(Consultado o descargado [día, mes y año])

(Accessed [Day Month Year of access])

Para Ladi, para Lady, para Lada y para tí bom bom.

0. Introducción

Este trabajo se propone hurgar dentro del entramado narrativo de la manifestación musical que denominamos comúnmente con el término "canción" desde la perspectiva doble de la interacción del texto verbal y del texto musical. Nuestra orientación metodológica se fundamenta en la semiótica de la recepción, la narratología y la traducción e interacción intersemióticas. El objetivo que perseguimos es detectar y describir algunos de los mecanismos y funciones narrativas más importantes que son generadas por el escucha durante los procesos de recepción musical. Nos interesan fundamentalmente las operaciones temponarrativas que se originan durante la *escucha actual*, es decir, la escucha en tiempo real.¹

1. Una definición operativa del término *canción*.

Si bien toda investigación sobre "la canción" comienza por considerar su objeto de estudio o bien como género o subgénero literario o bien como género o subgénero musical, nosotros definiremos el término *canción* como un *complejo sonoro formado por la convergencia de dos sistemas semióticos distintos, uno literario y otro musical*. Decimos complejo sonoro porque ambos sistemas se articulan y coordinan para dar lugar a una nueva *entidad sistémica* de características y funcionamiento distintos. No obstante, en el complejo resultante es posible distinguir algunas de las marcas distintivas de los sistemas originarios. Y es precisamente esta cualidad la que nos interesa. Hablamos de sistema ya que, si bien la canción se nos presenta como una unidad sonora que a un tiempo contiene letra y música, cada uno de estos sistemas semióticos tiene sus propias reglas de articulación interna, sigue procesos de comunicación y significación diferentes y, lo más importante, demanda sus propias estrategias receptoras y modos de atención. Esta cualidad dual se manifiesta tanto en las conductas de producción como en las prácticas de recepción habituales. En el ámbito de las conductas productivas,

podemos observar que en muchos tipos de canción, el texto verbal antecede al texto musical. La generación del texto musical, entonces, se ve motivada por los contenidos de la letra. Desde una perspectiva diacrónica, un texto preexiste independiente del otro. En caso de las conductas receptivas, la individuación semiótica ocurre cuando se potencian o atenúan las cargas significativas de cada uno de los sistemas, apoyando la producción de sentido musical en los rasgos de sólo uno de los dos canales semióticos. La atenuación de las propiedades de la letra es un ejercicio bastante común para alguien que escucha canciones en idiomas que no comprende. En estos casos la música, la sonoridad y sólo los rasgos suprasegmentales de la letra cantada, hacen de ejes de la comprensión musical.

2. Canción y narración: la fábula y la trama

Tomemos como laboratorio de estudio la canción del siglo XVII *Entre dos álamos verdes*. Es un romance de Juan Blas de Castro, compositor que sirvió en la corte de Madrid durante el primer tercio del siglo XVII (cf. ROBLEDO 1989). Es probable que en su origen se trate de un romance popular transmitido oralmente y que tuviera numerosas variantes y versiones. Sin embargo, la *ocurrencia*² que analizaremos, es cierto, es música cortesana. No obstante creemos que la ruta metodológica elegida puede ser válida para otros estudios que se ocupan de repertorios de extracción popular o tradicional.

Esta canción, como todo romance, narra una historia. Cuenta cosas, relata hechos e, incluso, describe minuciosamente espacios concretos y abstractos, espacios míticos y sociales, espacios reales e irreales. Nos interesa investigar el papel que juega el sistema musical en estas narraciones. Nos interesa saber cómo funciona la música dentro de un complejo sistémico que pretende comunicar cierta información.

En primer término, debemos considerar que una narración no se compone solamente de la historia relatada. El hecho narrativo no se limita a transmitir exclusivamente los contenidos que dan cuerpo a la historia: narrar es

mucho más que eso. Cada vez que contamos, relatamos o narramos cualquier cosa, ponemos en juego determinadas *estrategias* por medio de las cuales somos capaces de *generar* el relato mismo y transmitir eficazmente una información que nosotros ya sabemos de antemano. Sin embargo, durante el proceso mismo de generación del relato, la información misma resiente alteraciones y modificaciones producidas por nuestra intervención en ella y su adaptación a los andamiajes narrativos que elegimos. De este modo, la narración no se limita a *vehicular los contenidos* de los que se compone la historia. Narrar supone la emergencia de entidades propias, únicas, cuyo nivel de existencia es distinto al nivel de existencia de los hechos que se cuentan y cuyas articulaciones internas son relativamente independientes de las de la historia que se quiere contar. La historia narrada puede ser así reducida a un anécdota cuyos rasgos, extensión, morfología, características y funciones internas son distintas a los de la narración. De ahí que podamos hablar que en todo relato convergen dos tipos de entidades: 1) las entidades espacio temporales de la historia narrada, es decir, las propiedades de la *fábula* y 2) las entidades espacio temporales de la narración, es decir, las propiedades de la *trama* (cf. Eco, 1997,1999). Las entidades pertenecientes al ámbito de la fábula los llamaremos *diegéticas*. Las que componen la trama las llamaremos entidades narrativas.

3. Una primera metodología.

Desde esta perspectiva, la ruta analítica a seguir para el estudio de las canciones cuyo perfil literario es de naturaleza narrativa parece mostrarse con mas claridad: primero habría que aislar y separar del sistema literario las entidades *diegéticas* que componen la fábula y las entidades *narrativas* que subyacen a la trama. Esto quiere decir que se debe proceder en el siguiente orden: 1) detectar los contenidos transmitidos por medio de los cuales se compone la fábula; 2) identificar las estrategias narrativas esgrimidas para tal efecto y 3) describir las cualidades espacio temporales generadas por la trama. Una vez hecho este análisis textual nos quedaría por examinar de que manera el sistema musical colabora en la transmisión de contenidos, en el despliegue

de las estrategias narrativas del texto y en la consolidación de las entidades por éste generadas.

3.1. Análisis literario.

El análisis del sistema literario de *Entre dos álamos verdes* arroja los siguientes resultados (cf. figura 1).

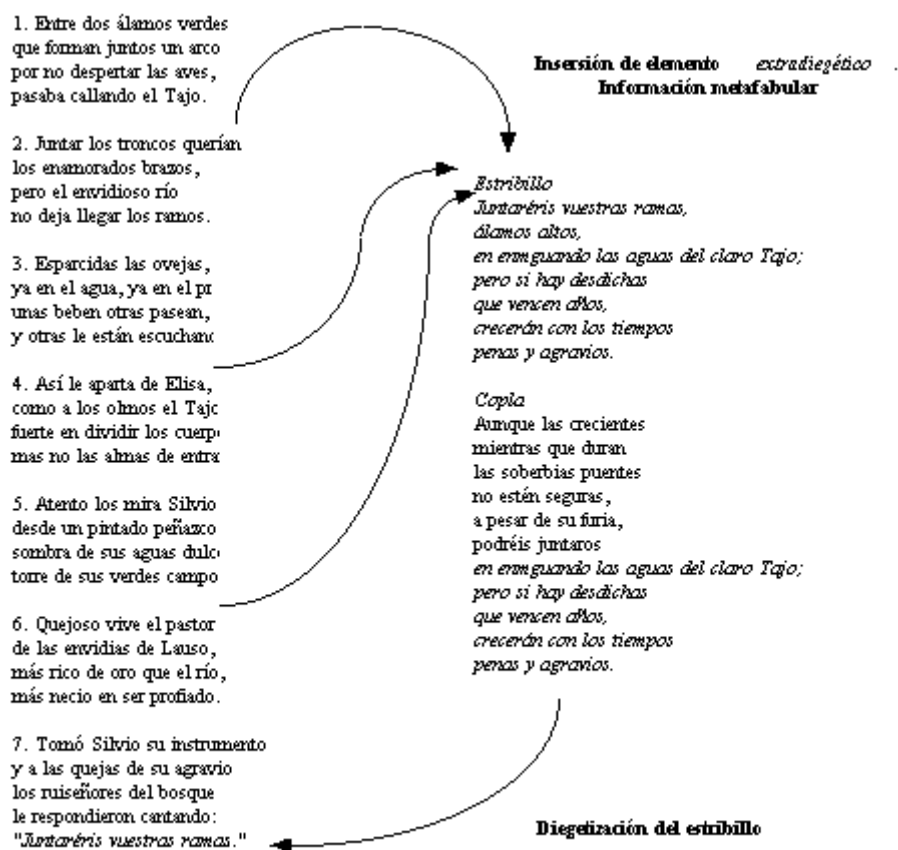


Figura 1. Elementos diegéticos y extradiegéticos en la letra de *Entre dos álamos verdes*

3.1.1. Perfil *macroestructural*:

La canción se divide en dos partes: a) el romance propiamente dicho y b) el estribillo que se repite casi en su totalidad después de la enunciación de una copla.³ Mientras que las estrofas del romance transmiten los elementos que constituyen la fábula, el estribillo y su copla no proporciona información pertinente para la misma. Sus contenidos, en cambio, parecen emitir un juicio valorativo de la situación narrada por el romance. Al tiempo que comentan la historia, lanzan amenazadoramente, premoniciones poco favorables para los fines del pastor *Silvio*, el protagonista. Tenemos así que el estribillo ejerce una función extradiegética. Sus contenidos son metafabulares toda vez que se desapega y toma distancia con respecto a la historia contada. En tanto nos habla de un estado de cosas posterior, de una situación que se deriva de los hechos que cuenta la fábula, el estribillo adquiere la función de *prolepsis* retórica.

La disociación entre el hilo narrativo del romance y del estribillo causa la impresión de que en este último aparece un nuevo narrador distinto del primero. Se trata de dos narradores diferentes que se alternan en el romance y el estribillo. El primero, el del romance, se limita a dar cuenta de cierto estado de cosas: se concentra en describirnos un *mundo posible*. Mientras tanto, el segundo narrador es una *voz en off* que goza de cierta inmunidad puesto que es inalcanzable desde el mundo construido por la fábula, y presume de cierta autoridad pues con sus oscuros presagios deja caer sobre las cabezas de los protagonistas el peso asfixiante del destino. ¿Quién es el segundo narrador?

Como en muchos romances de estas características, las estrategias narrativas internas de la letra de *Entre dos álamos verdes* prevén la incorporación, en algún momento de la fábula, de este segundo narrador y de su mensaje. En la ocurrencia que analizamos esta incorporación ocurre en los últimos dos versos de la estrofa número 7. La voz del destino se encarna, alegóricamente quizá, en la voz de los "ruiseñores del bosque" que "le respondieron cantando": *juntaréis vuestras ramas...*

3.1.2. *Tiempo de la fábula y tiempo de la trama.*

En la ocurrencia que analizamos, el tiempo de la trama transcurre linealmente desde la primera hasta la última estrofa del romance (estrofas 1 a 7), con interrupciones intermitentes del estribillo. Sin embargo, la fábula tiene una direccionalidad temporal exactamente en sentido contrario del de la trama. Efectivamente, el romance nos cuenta una historia que puede ser resumida en la siguiente anécdota que hace de *macroproposición de fábula*:

El pastor Silvio padece una pena amorosa que lo tiene sumergido en una intensa melancolía. Mientras pasta sus ovejas en las proximidades de la ribera del Tajo, toma su guitarra y canta sus desdichas: ama a Elisa pero Lauso, intrigoso personaje más rico que el pastor, interfiere en ese amor.⁴ En medio de su melancolía Silvio observa el paisaje que le rodea: la distribución de los objetos en el campo le recuerda la situación que le aqueja. Entonces alegoriza el paisaje y lee en él la misma desdicha que le aqueja: dos álamos que crecen en orillas opuestas del río pretenden entrelazar sus ramas, sin embargo, el inoportuno e inexorable caudal del Tajo se los impide.

Observemos que la breve fábula relatada por el romance no es aprehensible sino hasta el momento final, cuando todas las estrofas del mismo han sido enunciadas:

Las dos primeras estrofas hablan de la alegorización del espacio campestre. Nos describen los elementos del paisaje pero cargados con las propiedades del triángulo amoroso que padece Silvio. La tercera estrofa nos ubica súbitamente en el espacio *no* alegorizado. Nos pone en la escena tal y como la veríamos nosotros, ajenos a la obsesión del pastor. La cuarta y la sexta estrofas nos relatan la pena promotora de la alegorización. Sólo en la quinta y la séptima aparece Silvio, protagonista de la historia, ejerciendo las dos acciones fundamentales que lo definen en el relato: 1) cuidar de su rebaño y 2) cantar las desdichas que le obsesionan y le orillan a recordarlas hasta en el paisaje. El orden de aparición de los personajes de la fábula, así como de los hechos de la misma, repitámoslo una vez más, traza una línea temporal que va exactamente en sentido opuesto del transcurso de la trama (cf. Figura 2).

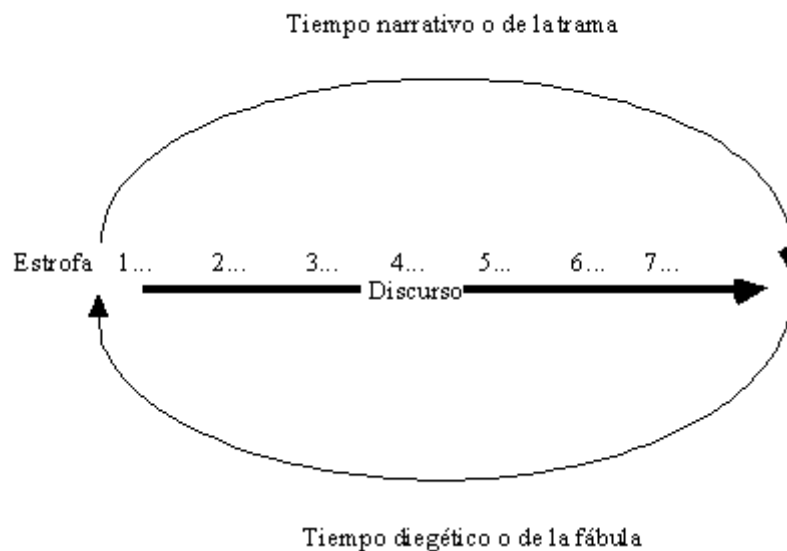


Figura 2. Tiempo de la fábula y de la trama en la letra de Entre dos álamos verdes.

3.2. Análisis musical.

¿Cómo colabora la música en las estrategias narrativas del texto literario?

3.2.1. Analogía estructural.

Como hemos observado entre la direccionalidad del tiempo de la trama y la direccional del tiempo de la fábula existe una oposición que podría ser descrita como *circular*. Así mismo, el proceso de enunciación del estribillo, elemento metafabulístico como hemos dicho, y su posterior diegetización al ser incorporado al final de la última estrofa sugiere, una vez más, una estructura circular. Por último la sección del estribillo-copla está organizada de forma epanaléptica: el principio de la sección se repite al final del mismo. En medio se inserta la copla. Esta configuración se conoce como "círculo retórico" y se logra con la aplicación de figuras retóricas como la *epanalepsis* o, como en este caso, la *epanadiplosis*⁵ (Cf. LÓPEZ CANO, 1997: 131-2).

Al analizar los *melotipos* recurrentes en el romance (figura 3), nos percatamos que en su gran mayoría se trata de tipos melódicos circulares. La recurrencia de la figura retórico musical *circulatio* corresponde a una homologación, paralelismo o analogía estructural de las principales estrategias narrativas del sistema de la letra (cf. LOPEZ CANO, 1997: 153). Desde el primer verso, el escucha "siente" esta circularidad que será el rasgo isotópico más recurrente a nivel estructural durante toda su experiencia temporal del romance y se culminará en el final del mismo con la diegetización del estribillo y la fusión de narradores (cf. Partitura de la canción en Etzion 1996).

Figura 3. Melotipos de la sección del romance Entre dos álamos verdes

3.2.2. Indexicalidad interna.

El texto musical posee rasgos internos que permiten subrayar elementos importantes de la trama verbal. Por ejemplo, el estribillo introduce cambios importantes en la configuración del ritmo. La base rítmica de la seguidilla que se desarrolla en esta sección (c. 25 y ss.) refuerza la *indicación* al oyente que está escuchando a un segundo narrador.⁶ La sección más lapidaria del mensaje premonitorio enunciado en el estribillo "*crecerán con los tiempos penas y agravios*" se acentúa con un cambio radical en la textura vocal. La textura homofónica que prevalece en toda la canción en esta sección se torna polifónica (c.45-57). Al final del contrapunto imitativo que repite esta frase varias veces se regresa una última vez a la textura homofónica para repetir por última vez el mensaje con mayor peso y gravedad (c. 59-61). El recurso fue tipificado por las teorías retórico musicales del siglo XVII como *Noema* (cf. LÓPEZ CANO, 1997: 175) (cf. Partitura de la canción en Etzion, 1996).

3.2.3. Alegorización.

Por último señalaremos otro cambio textural. En la copla ocurre una transformación en la densidad de la textura. Ésta se reduce de cuatro a dos voces. Las voces centrales se acallan para permitir que las voces extremas sigan sonando (c. 62-71). Justamente la zona del texto verbal donde ocurre esto se dice: "a pesar de su furia, podréis juntaros". La "unión" de las voces extremas alegoriza la unión a la que hace referencia la letra.

4. Evaluación de la metodología a partir de los resultados analíticos.

Los resultados analíticos no nos sorprenden. Como era de esperarse, una vez analizado el entramado narrativo del sistema literario, es posible detectar elementos musicales que colaboran eficazmente tanto a la vehiculización de contenidos fabulares como a la generación de entidades narrativas. El texto musical coadyuva a la narración. A partir de esto podríamos concluir que,

desde la perspectiva de esta ruta analítica, el *modus operandi*, el sistema musical parece subsumirse al mecanismo narrativo del complejo literario. Sin embargo, esto no es así. En primer lugar, en el fondo, esta metodología no consiste sino en elevar interpretaciones sobre algunas de las características formales del texto musical hasta encontrar algún elemento analogizable con lo hallado en el análisis de la letra. El análisis musical se convierte en una búsqueda de elementos equiparables, nótese bien, desde el discurso metalingüístico. Este procedimiento se asemeja a lo que el filósofo norteamericano Charles S. Peirce llamaba *semiosis ilimitada*. No importa que distantes estén las estructuras de letra y música. En algún momento de estas ilimitadas construcciones semióticas, podremos extraer alguna interpretación amoldable a los resultados analíticos literarios previos.

Por otro lado no es difícil percatarse que esta presunta colaboración no involucra a todos los rasgos ni niveles que componen la totalidad orgánica del entramado musical. De este modo, es posible distinguir entre los residuos analíticos, elementos musicales muy importantes que, en diverso grado y en mayor o menor medida, no colaboran con la narración. Así las cosas, podemos afirmar que existen zonas musicales que son indiferentes a la narración, elementos que parecen ser contrarios e incluso contradictorios al tejido de la trama y fábula literarias. Así las cosas, debemos admitir que en una canción "narrativa" hay momentos en que la fuerza y contundencia *independiente* del texto musical *per se*, parece poner en entredicho el todo orgánico del relato. Y en estos momentos de crisis narrativa ¿qué pasa con la historia que se quiere contar?, ¿que es de sus estrategias narrativas? ¿a que plano son relegadas las funciones obtenidas en el análisis literario?, ¿qué tipo de función "no narrativa" adquiere entonces el complejo sistémico de la canción?, ¿sucede que en esos momentos críticos la narración deja de narrar?

5. Hacia una expansión del concepto de narratividad.

A partir de los célebres estudios de Vladimir Propp sobre cuentos populares (cf. Propp, 1974), sabemos que el hecho narrativo no consiste solamente en contar

una historia por medio de una serie de estrategias. La narración es también un sistema de relaciones funcionales, analizables en términos de estructuras de diverso grado de profundidad que son subyacentes a todo relato, cualquiera que sea su naturaleza. Aun más, los recientes estudios de narratología insisten en que, mas allá de la fábula y de la trama, contar historias es, antes que nada, proponer un *evento temporal global*. Narrar es la promulgación de un orgánico temporal completo en sí mismo. Es un proceso de duración determinada con un principio, un desarrollo o crecimiento, una serie de cualidades cronokinéticas y un fin. Tzvetan Todorov da la siguiente definición:

Un ideal narrativo comienza con una situación estable que es perturbada por la intervención de una fuerza. De ello resulta un estado de desequilibrio. Por medio de la acción de otra fuerza dirigida en sentido contrario, el equilibrio es restablecido. Si bien el segundo equilibrio es parecido al primero, ambos no son idénticos (TODOROV, 1981: 51).

Las concepciones narrativas de Propp y Todorov, nos llevan a considerar que el sistema musical asociado al literario en una canción es, en sí mismo y como toda música puede ser, un hecho narrativo. El estudio de la música como fenómeno de narración es el principal objetivo de los recientes estudios de narratología musical (cf. TARASTI 1994, GRABOCZ, 1987, 1996 y PEDERSON, 1996).⁷

6. Canción y narración.

A la luz de lo dicho es menester reformular nuestra concepción primigenia sobre el tipo de canción que nos interesa y redefinirla del siguiente modo: la canción es un *hecho narrativo complejo* que surge de la *eclosión* de dos *narrativas potenciales* distintas, mismas que subyacen, por separado, en los sistemas semióticos literario y musical. Decimos narrativas potenciales ya que éstas no se actualizan sino cuando se encarnan en un *ocurrencia sonora*, u

objeto musical específico.⁸ Es decir, cuando *acontece* una canción concreta en alguna de sus versiones o variantes.

Ahora bien, existen algunas consideraciones que es necesario tomar en cuenta. Por ejemplo, si comparamos el total de letra con el total de música de una canción, nos percataremos que casi siempre, la talla entre texto musical y texto literario, es desproporcionada. O bien hay demasiada letra que debe ser cantada con la misma música, o bien hay más música que letra. Si el tiempo real con que cuenta cada sistema para desplegar su potencial narrativo es distinto, sus estrategias serán también diferentes (quizá contrarias, quizá complementarias).

Para que una de estas ocurrencias u objetos musicales que llamamos canciones, se logre como organismo narrativo pleno y bien formado, habitualmente suele confiar su eficacia a sólo uno de los potenciales narrativos: o bien el de la letra, o bien el de la música. No es frecuente, aunque no es imposible, que ocurra una verdadera reacción sintetizadora de ambos potenciales. También es posible que los tres casos ocurran en un mismo evento, en diversos momentos del devenir temporal de la canción. Lo importante es tener en cuenta que, en el momento de su concreción, ambos potenciales narrativos se *modalizan* mutuamente en grados y maneras distintas. Podemos aventurar que en su gran mayoría, cada género de canción narrativa depende de la contundencia del potencial de un sistema u otro para generar ocurrencias narrativamente solventes. Así, tenemos casos donde los rasgos narrativos literarios son mas fuertes que los rasgos narrativos musicales y viceversa.

En el corrido mexicano, por ejemplo, la letra tiene mayor pertinencia en la conformación de unidad global de la canción, mientras que la música posee rasgos narrativos mas tenues. En géneros como éste, pese a que la letra pueda conocer una infinidad de variantes, con estrofas agregadas, intercambiadas u omitidas, el objeto musical no dará apariencia de un complejo narrativo bien articulado sino hasta que un mínimo de historia sea contada y una cantidad suficiente de estrategias tramático-literarias sean expuestas. Ahora, bien, ¿que papel juega el frágil potencial narrativo musical en la

articulación de modalizaciones en géneros como éste? Como sabemos, en estas músicas la melodía es repetida constantemente de estrofa en estrofa. Una posible consecuencia de este proceso es que el escucha, atento al desarrollo de la historia, sea inducido por los rasgos rítmico-melódicos que se repiten y, una vez establecida cierta información verbal, realice continuas predicciones sobre las palabras que se van a decir en el futuro inmediato.⁹ En este caso, la narratividad musical tenue produce expectativas muy intensas de ocurrencia de un número cada vez más limitado de informaciones verbales posibles. Las estéticas informacionales llamarían a este proceso *sistema de pregnancia muy elevada*. Este es el principio que rige numerosas canciones de humor y de "doble sentido" en donde somos capaces de "predecir" el "chiste" mucho antes de que éste sea enunciado.

Hay otros casos donde pasa lo contrario. En la salsa, por ejemplo, la narración oral es de potencial mucho más débil que el de la música. En estas canciones las historias contadas son mínimas, las anécdotas muchas veces son de poco interés y gran parte de las estrategias narrativas de la trama se paralizan pues la mayor parte del contenido literario reposa sobre frases sueltas que devienen eficaces y rítmicos *slogans* repetidos una y otra vez durante los diferentes estribillos. Sin embargo, el potencial narrativo musical en este tipo de canción es por demás complejo e interesante. La estructura formal, así como el arreglo instrumental, produce un complejo y eficaz sistema de *indexicalidad interna* por medio del cual un usuario de competencia media, puede prever si lo que escucha es un estribillo intermedio o si se trata de un estribillo próximo al final; puede calcular en que momento de la curva narrativa se encuentra y así observar correctamente los abundantes códigos de "buenas maneras" que todo géneroailable posee; además es capaz administrar eficazmente sus conductas rituales aguardando el momento justo de exhibir de tal o cual modo de bailar. Pese a estas certidumbres, el receptor medio de la salsa, ya sea que realice un trabajo receptivo corporalizado (en el caso de un bailarín) o de otro meramente ótico (un oyente estático), mantiene siempre sus sistemas de expectativas en tensión constante gracias al rico dinamismo de la micro estructura armónica, los refinamientos tímbricos del arreglo (p. ej. inclusión o exclusión instrumental), así como de las frecuentes rupturas

rítmicas y metrotectónicas. Estas últimas, le indicarán también los cambios de sección y las transformaciones que sufren los diversos programas narrativos de los que suele constar cada objeto musical de este género.

7. Narratividad musical en *Entre dos álamos* .

Volvamos al ejemplo que nos ocupa. *Entre dos álamos verdes*, como complejo narrativo musical y literario, se compone, tal y como aparece en la ocurrencia que estamos analizando, de dos secciones: el romance propiamente dicho y el estribillo-copla. La operatividad narrativa de cada parte es fundamentalmente distinta. En la sección del romance, el peso narrativo recae sobre el sistema literario. La fábula es el agente más importante de vehiculización de movimiento, generador de entidades espacio-temporales y de cohesión narrativa. Por su parte, el estribillo posee una configuración musical, sobre todo en el aspecto *metrotectónico*,¹⁰ que incide con mayor energía en el eje temporal de la canción, en el trabajo *cronoestésico*¹¹ del escucha y, por consiguiente, en la constitución de la curva narrativa que se produce a partir de éste.

Como han señalado Frenk y Arriaga, en éste género de estribillos "la música va manifestando poco a poco una tensión creciente, ascendiendo hacia una culminación. Parece como si el compositor quisiera captar la atención del oyente en el primer verso, recrearse un poco más en el segundo, a medida que el oyente va comprendiendo el sentido textual del pequeño poema y, una vez que éste ha sido completado en los versos 3-4, explayarse para redondear la idea musical con un final brillante" (FRENK y ARRIAGA, 1997: 160). Efectivamente, por debajo de las estructuras rítmicas de seguidilla a las cuales hemos hecho referencia, existe un rico plano metrotectónico que se yergue en verdadero *programa narrativo* de la trama musical. La seguidilla se sustenta en la alternancia de dos unidades métricas antagónicas básicas, una ternaria y la otra binaria. Los esquemas de seguidilla deben su rítmica característica a este hecho. Nuestra hipótesis es que las unidades metrotectónicas ternarias, las más numerosas, producen efectos de estabilidad y reposo mientras que las

binarias proporcionan inestabilidad y dinamismo kinético. Para corroborar esta hipótesis hemos desarrollado un tipo de análisis que adapta la celebre metodología paradigmática de Nicolas Ruwet (1972) (v. figura 4).

En el paradigma *a*, a la extrema izquierda, agrupamos los dos esquemas básicos de seguidilla con que comienza cada microsección del estribillo-copla (c. 25-71). Son las estructuras metrotectónicas de arranque. El paradigma *h* agrupa las unidades postcadenciales. Son las estructuras métricas de arribo de cada tirón narrativo que propician los momentos de mayor reposo. El paradigma *g* contiene unidades ternarias aisladas que en su mayoría están asociadas al paradigma anterior. En los paradigmas *b* al *e* observamos el aumento progresivo unidades binarias que se infiltran en el entramado ternario. El encadenamiento de éstas es cada vez mayor y llega a su punto culminante el paradigma *e*. El paradigma *f* agrupa las configuraciones cadenciales. Como observamos en la lectura de este cuadro (de izquierda a derecha y de arriba a abajo), la inserción y encadenamiento de unidades binarias se incrementa hacia el final cada microsección. En los momentos cadenciales se llega incluso a la incorporación de un tiempo unitario.

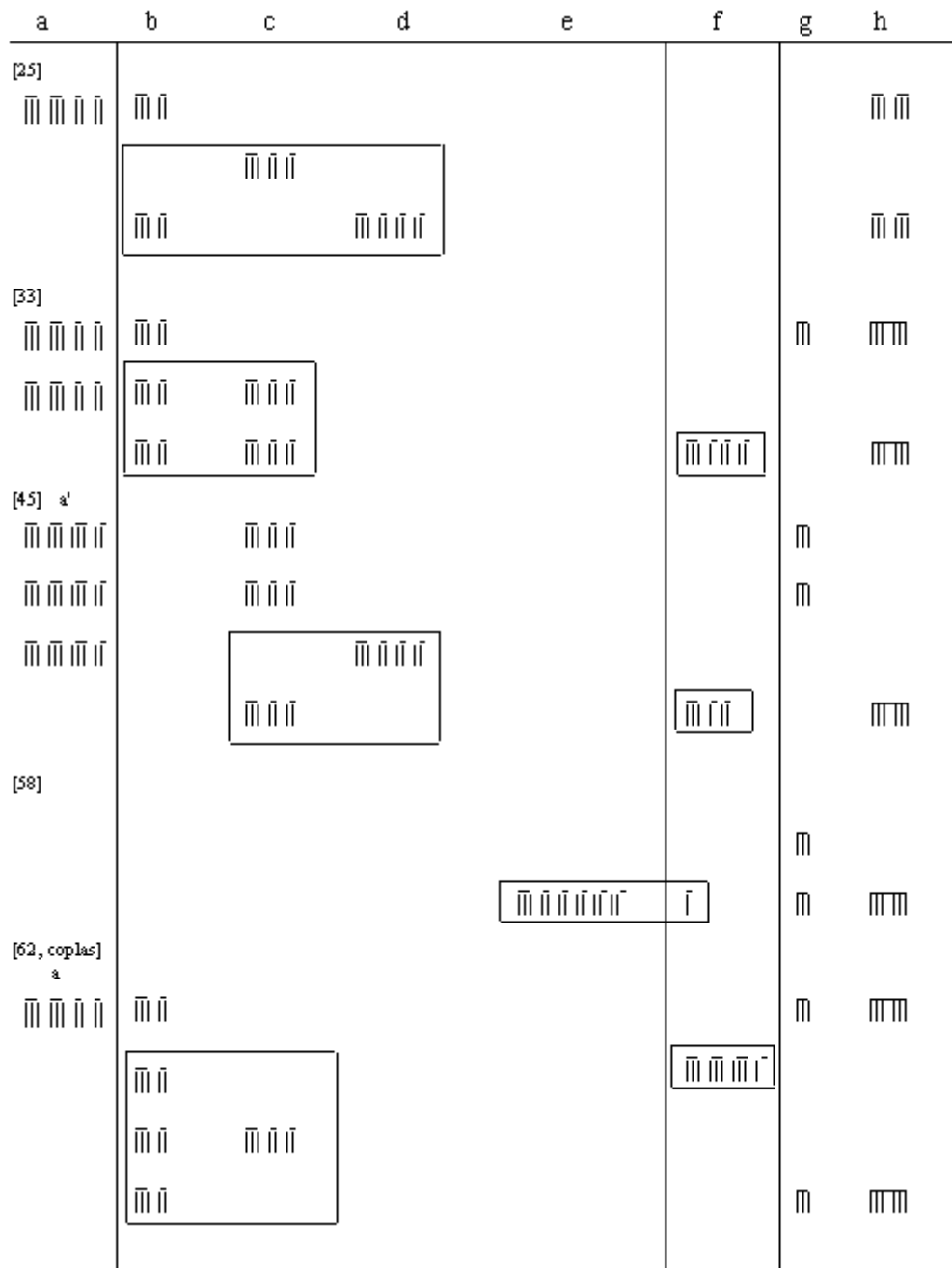
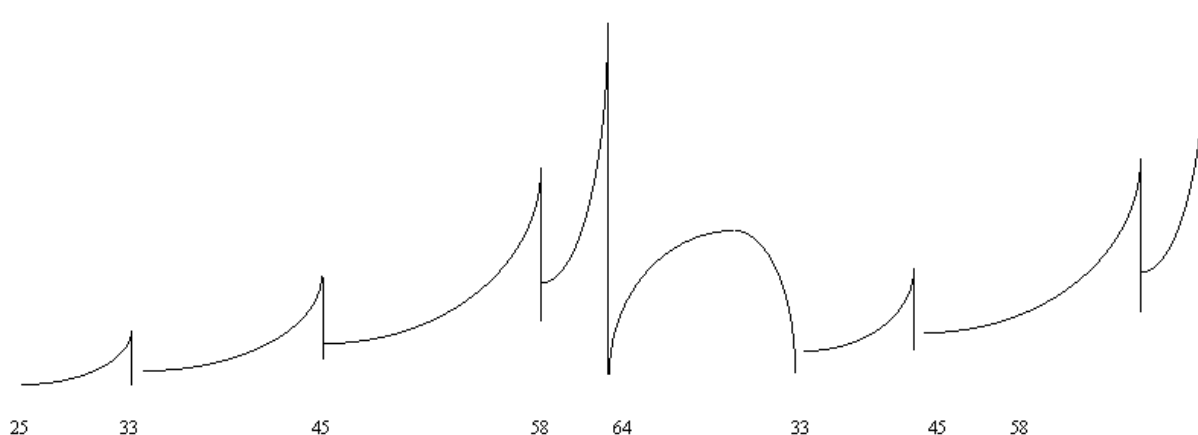


Figura 4. Análisis paradigmático metrotectonismo del estribillo-copla de Entre dos álamos verdes

Este procedimiento genera, durante la escucha actual, una sensación progresiva de saturación de la densidad métrica. Tal saturación se densifica aún más en los finales microseccionales y en las cadencias. El *programa narrativo* metrotectónico se constituye a partir de curvas que representan

tirones dramático musicales que terminan en lanzadas crestas agudas (v. figura 5).



Programa narrativo de la estructura metrotectónica del estribillo del toncEntre dos álamos verdesde Juan Blas

Figura 5. Programa narrativo metrotectónico del estribillo-copla de *Entre dos álamos verdes*

Así las cosas, las expectativas narrativas dentro del trabajo cronoestésico del oyente se satisfacen plenamente atenuando la necesidad de desarrollo fabular y dramático en el plano de la letra del cuerpo del romance.

Es frecuente que las ejecuciones actuales de este tipo de romances no enuncien todas las estrofas de las que se compone la letra.¹² Mas allá de las razones de economía que pudieran motivar este fenómeno, nos parece que estas canciones son capaces de resistir este cercenamiento y pese a todo funcionar como un todo orgánico global, gracias al potencial narrativo de la metrotectónica del estribillo. De este modo, es posible la omisión de estrofas del romance. Sería posible también la omisión del estribillo siempre y cuando el romance cuente una porción de fábula satisfactoria. Una omisión de ambos es impensable.

8. A manera de conclusión.

A partir del romance del siglo XVII estudiado, hemos detectado la presencia de dos potenciales narrativos básicos que modelan la experiencia temponarrativa del receptor en la *escucha actual* de una canción. En tanto complejo sistémico, la canción es una suerte de autovía con múltiples carriles por los que el oyente transita alternativa o simultáneamente por uno u otro. Durante el desarrollo de la canción, cada carril ejerce una atracción determinada, de mayor o menor intensidad, que prende la atención del escucha presionándolo a cambiar sus estrategias y movimientos de lectura. La posibilidad de cambiar constantemente de nivel semiótico garantiza la producción de sentido musical por parte del receptor. Nos queda por estudiar un corpus mayor de romances de este género que nos permita determinar la existencia de diferentes modelos de programas narrativos metrotectónicos articulables en una suerte de microgéneros narrativos tipologizables. Cada microgénero sería el detonador de conductas receptivas distintas y el catalizador de los constructos receptivos y orientación de los sistemas de expectativas desplegados por un oyente durante la escucha actual. La metodología aquí expuesta, permite el examen de los vínculos entre la *intentio lectoris* y la *intentio operis*, sin detenerse en consideraciones que contemplen el programa poético del productor, la *intentio auctoris*.

Barcelona, febrero de 1999

Notas

1. Para una discusión sobre diferentes modelos de *escuchas tipo* cf. DELALANDE (1989).

[Regresar a texto](#)

2. En repertorios como el que estudiamos es muy común encontrar múltiples variantes y versiones de las mismas canciones. Con el término *ocurrencia* designamos la versión o variante específica de una canción. Se trata del *objeto musical* concreto y cerrado. En el caso que analizamos nuestra *ocurrencia* es la partitura de Juan Blas de Castro proveniente del *Cancionero de la Sablonara* editada por Judith Etzion (1996).

[Regresar a texto](#)

3. Este tipo de forma que alterna las estrofas del romance con un estribillo y sus coplas recibe el nombre de romance-villancico.

[Regresar a texto](#)

4. El romance no informa específicamente de las propiedades del personaje Lauso. Puede ser otro pastor o quizá el patrón de Silvio. No resulta económico inferir que se trate del padre o hermano de Elisa. Desde el punto de vista del interés potencial de la narración, así como de los hechos que resultan narrables, el asunto parece perfilarse como un triángulo amoroso. Las especificaciones de las propiedades de Lauso se obtendrían a partir de un estudio de tipo intertextual. Como el nuestro es un análisis intratextual, nos ceñimos a lo que el propio texto es capaz de decirnos.

[Regresar a texto](#)

5. La diferencia entre *epanalepsis* y *epanadiplosis* es que esta última comprende unidades mayores: *epanalepsis*: x...x; *epanadiplosis*: x.../...x.

[Regresar a texto](#)

6. Para una explicación sobre la operatividad de la indexicalidad interna en la constitución del autor modelo cf. LOPEZ CANO 1999a.

[Regresar a texto](#)

7. Existen tres hipótesis operativas en las que se sustentan todos los estudios narratológico musicales a saber: 1) las cualidades narrativo-musicales subyacen en el texto musical en sí mismo; 2) la narrativización de fenómenos temporales es una función básica de los procesos cognitivos básicos del ser humano. y 3) lo que podemos denominar como "narrativo" surge de la interacción de los andamiajes cognitivo temporales de un sujeto y de los rasgos del objeto sonoro que se percibe. Nuestro estudio se orienta por la tercera vía y se inscribe dentro de lo que Jean Jacques Nattiez llamaría dentro de las coordenadas epistémicas de su teoría semiológico-musical, análisis del tipo *esthético inductivo* (cf. Nattiez, 1990). Efectivamente, nuestra metodología consiste en, a partir del análisis de ciertos rasgos del objeto musical, inferir las operaciones que realiza el receptor durante la *escucha actual*.

[Regresar a texto](#)

8. cf. nota 2.

[Regresar a texto](#)

9. Como es evidente, la propia rima ya es capaz de producir esta función. La música optimiza la eficacia de esta operación.

[Regresar a texto](#)

10. Llamamos *metrotectónicas* a las estructuras métricas subyacentes a la configuración rítmica y que son generadoras de una potente direccionalidad kinética tal, que pueden constituirse en verdaderos *programas narrativos* pregnantes a todo el complejo semiótico de la canción.

[Regresar a texto](#)

11. La *cronoesthésica* se refiere al estudio de la percepción del tiempo en la recepción musical (cf. LÓPEZ CANO 1998b).

[Regresar a texto](#)

12. Es el caso de la grabación de esta canción dirigida por Jordi Savall en *Lope de Vega: intermedios del Barroco hispánico 1580-1680*; Hesperión XX; París: Audivis-Astree; E8729; 1991.

[Regresar a texto](#)

REFERENCIAS

DELALANDE, Françoise

1989 "La terrasse des audiences du clair de lune: essai d'analyse esthétique"; *Analyse musicale* 16; pp. 75-84.

ECO, Umberto

1997 *Seis paseos por los bosques narrativos*; Barcelona: Lumen.

1999 *Lector in fabula*; Barcelona: Lumen.

ETZION, Judith ed.

1996 *El Cancionero de la Sablonara*; Londres: Tamesis.

FRENK, Margit y ARRIAGA, Gerardo

1997 "Romances y letrillas en el cancionero *Tonos Castellanos-B (1612-1620)*"; en VIRGILI, María; VEGA, Germán y CABALERO, Carmelo, eds.; *Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750*; Valladolid: Universidad de Valladolid. pp. 151-68.

GRABOCZ, Márta,

1987 Liszt-la sonate en si mineur: une strategie narrative complexe; *Analyse musicale* 8: 64-70

1996 "Introduction à l'analyse narratologique de la forme-sonate de XVIIIe siècle: le premier mouvement de la *Symphonie* K. 338 de Mozart; *Musurgia* III/1: 73-84.

LÓPEZ CANO, Rubén

1997 *Música y retórica en el Barroco*; México: UNAM.

1998a "Ars musicandi: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica", Actas del congreso *El horizonte interdisciplinario de la retórica*; México: UNAM.

1998b "Cronoesthésica: tiempo y estrategias de recepción en música del siglo XX"; comunicación presentada en las *I Jornadas de música y filosofía*; Sedano: Universidad de Valladolid; 25 de abril de 1998 (Actas en prensa).

1999a "El compositor *in fabula*, el receptor confús i el músic vertader"; *Transversal* 8; pp. 7-14.

1999b "La teoría de la retórica musical del Barroco: *poiesis, aesthesis* y traducción intersemiótica", *BAD* 4, Madrid: Universidad Complutense; pp. 87-98.

NATTIEZ, Jean-Jacques

1990 *Music and Discourse, Toward a semiology of Music*; Princeton: Princeton University.

PEDERSON, Sanna

1996 "The methods of musical narratology"; *Semiotica* 110/ 1-2; pp. 179-96.

PROPP, Vladimir

1974 *Morfología del cuento*; Madrid: Fundamentos.

ROBLEDO, Luis

1989 *Juan Blas de Castro. Vida y obra musical*; Zaragoza: Diputación provincial.

RUWET, Nicolas

1972 *Langage, musique, poésie*, Paris: Seuil.

TARASTI, Eero,

1994 *A Theory of Musical Semiotics*; Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press.

TODOROV, Tzvetan

1981 *Introduction to Poetics*; Minneapolis: University of Minnesota Press.