



Master en teoría e historia del arte y gestión cultural

La música y la literatura

Mamadou Diallo

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

LA MÚSICA Y LA LITERATURA

Máster en teoría e historia del arte y gestión cultural

Universidad de la Laguna

Mamadou Diallo

Tutora: Almudena González Brito.



Julio, 2023

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
I) DEFINICIÓN HISTÓRICA DE LA MÚSICA Y LA LITERATURA.....	6
1) La música arte de sonidos	6
2) La literatura arte de palabras	9
II) LAZOS ENTRE MÚSICA Y LITERATURA.....	12
2-1) Relación de comparación o de complementariedad.....	13
2-2) Relación de rivalidad a mediados del siglo XVIII	16
III) IMPACTO DE LA MÚSICA Y DE LA LITERATURA EN LA SOCIEDAD.....	20
3-1) Impacto de la música como nutrición intelectual (Mozart, Richard Wagner, Bob Dylan).....	26
3-2) La literatura como motor de la sociedad africana	39
IV) LA LITERATURA COMO ORIENTACIÓN MUSICAL.....	45
4-1) La poesía	45
4-2) la opera	51
CONCLUSIÓN.....	56
AGRADECIMIENTOS.....	57
BIBLIOGRAFÍA.....	58

Introducción

La relación entre música y literatura parece caracterizarse por la vacilación, un cambio constante entre la rivalidad y la imitación deliberada. Cada una de estas dos artes reclama lo que podría llamarse una "expresividad" superior: mientras que el lenguaje puede reclamar el poder del logos, la música tiene fama de ser más capaz que el lenguaje para expresar ciertas emociones, ciertos sentimientos. Sin embargo, este poder superior de expresión, si no se puede transponer a las palabras, se confiere a estas últimas sólo intuitivamente. Por el contrario, el lenguaje, sea o no considerado en su especificidad literaria, está irremediabilmente limitado por su apego al significado, de una manera y en diversos grados condenada a la pobreza de la transparencia. Por lo tanto, el acercamiento entre la música y la literatura no es necesariamente evidente.

En la lógica de la estrecha relación que siempre ha existido entre el arte del verbo y el de los sonidos, sólo podemos notar que, a lo largo del siglo XX hasta hoy, el acercamiento se ha acelerado; Estimulados simultáneamente por la evolución de la palabra escrita y la aparición de nuevas familias musicales, incluso se han multiplicado. El arte de usar palabras y hacer que las notas suenen siempre ha ido de la mano. Más que un matrimonio de conveniencia, es incluso un matrimonio de amor, encontrando su lógica y su razón de ser en los folclores más antiguos. Para encontrar los primeros vestigios de esta unión sagrada entre la palabra y los sonidos, podríamos incluso remontarnos mucho más atrás, varios siglos antes de Cristo, ya que hoy según Pascal Bussy, sabemos que los textos como las historias épicas de la "Ilíada" y la "Odisea" del poeta griego Homero fueron originalmente cantados y no simplemente contados o recitados.

Este TFM, que es la literatura y la música que queremos desarrollar, siempre ha suscitado debate en el mundo de las artes y, sin embargo, tiene una importancia capital. Comparar la literatura con la música parece ser una tarea banal y peligrosa. Porque la fraternidad de estas dos artes parece, a fuerza de evidencia, prescindir de los comentarios y, sin embargo, evade nuestras capturas. Así, por ejemplo, nadie negará que la literatura y la música se muevan en la dimensión del tiempo, y que ambas necesiten tiempo para existir. Como la música, la literatura se eleva en silencio y escucha el tiempo. Al igual que la música, diseña el tiempo, nos da al amor, antes de cerrar un silencio que espera sea más rico y significativo. Al igual que la obra musical y para decirlo aún más simplemente, la obra literaria tiene un principio y un final, que no se puede decir de una estatua o una pintura.

Así, para un análisis más estructurado intentaremos tratar primero **la Definición histórica de la música y la literatura** (La música arte de sonidos y La literatura arte de palabras), segundo **los Lazos entre música y literatura** (Relación de comparación o de complementariedad y Relación de rivalidad a mediados del siglo XVIII), tercero **el Impacto de la música y de la literatura en la sociedad** (Impacto de la música como nutrición intelectual (mozart, Bob Dylan, Richard Wagner) y La literatura como motor de la sociedad africana) y por fin **La literatura como orientación musical** (La poesía y La ópera).

I) Definición histórica de la música y la literatura

1) La música arte de sonidos

El término música tiene su origen del latín «musica» que a su vez deriva del término griego «mousike» y que hacía referencia a la educación del espíritu la cual era colocada bajo la advocación de las musas de las artes. La música es un arte que acompaña la vida del ser humano desde los comienzos de la historia. Según explican ciertas teorías su origen tuvo lugar a partir de intentar imitar los sonidos que existían en la naturaleza y sonidos provenientes de la parte interna del ser humano, como el latido del corazón. Según Pitágoras (Pitágoras y la música), los descubrimientos que se han hecho en torno a este arte demuestran que ya existían conceptos de armonía en la música de la prehistoria.

En efecto, podemos decir que la música es el arte que consiste en dotar a los sonidos y los silencios de una cierta organización. El resultado de este orden resulta lógico, coherente y agradable al oído.

Las definiciones parten desde el seno de las culturas, y así, el sentido de las expresiones musicales se ve afectado por cuestiones psicológicas, sociales, culturales e históricas. De esta forma, surgen múltiples y diversas definiciones que pueden ser válidas en el momento de expresar qué se entienden por música. Ninguna, sin embargo, puede ser considerada como perfecta o absoluta. Una definición bastante amplia determina que música es sonoridad organizada (según una formulación perceptible, coherente y significativa). Esta definición parte de que en aquello a lo que consensualmente se puede denominar "música" se pueden percibir ciertos patrones del "flujo sonoro" en función de cómo las propiedades del sonido son aprendidas y procesadas por los humanos (hay incluso quienes consideran que también por los animales). Hoy en día es frecuente trabajar con un concepto de música basado en tres atributos esenciales: que utiliza sonidos, que es un producto humano (y en este sentido, artificial) y que predomina la función estética. Si tomáramos en cuenta solo los dos primeros elementos de la definición, nada diferenciaría a la música del lenguaje. Así, Rousseau considera que: "la música válida sólo podía concebirse como canto. La armonía, es decir, la simultaneidad de sonidos, era para él una invención gótica Y bárbara, algo antinatural que impide a los oídos rústicos el goce de la música". En cuanto a la función "estética", se trata de un punto bastante discutible; así, por ejemplo, un "jingle" publicitario no deja de ser música por cumplir una función no estética (tratar de vender una mercancía). Por otra parte, hablar de una función "estética" presupone una idea de la música (y del arte en general) que funciona en

forma autónoma, ajena al funcionamiento de la sociedad, tal como la vemos en la teoría del arte del filósofo Emmanuel Kant. Jean-Jacques Rousseau, autor de las voces musicales en "*L'Encyclopédie de Diderot*" (1751-1776), después recogidas en su "*Dictionnaire de la Musique*", la definió como el «arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído». Según el compositor Claude Debussy, la música es «un total de fuerzas dispersas expresadas en un proceso sonoro que incluye: el instrumento, el instrumentista, el creador y su obra, un medio propagador y un sistema receptor». La definición más habitual en los manuales de música se parece bastante a esta: «la música es el arte del bien combinar los sonidos en el tiempo». Esta definición no se detiene a explicar lo que es el arte, y presupone que hay combinaciones bien hechas y otras que no lo son, lo que es por lo menos discutible. Algunos eruditos han definido y estudiado a la música como un conjunto de tonos ordenados de manera horizontal (melodía) y vertical (armonía). Este orden o estructura que debe tener un grupo de sonidos para ser llamados música está, por ejemplo, presente en las aseveraciones del filósofo Alemán Goethe cuando la comparaba con la arquitectura, definiendo metafóricamente a la arquitectura como "música congelada". La mayoría de los estudiosos coincide en el aspecto de la estructura, es decir, en el hecho de que la música implica una organización; pero algunos teóricos modernos difieren en que el resultado deba ser placentero o agradable.

Así, podemos decir que la música es el arte de los sonidos. Es a través de las impresiones físicas del sonido, un fenómeno vibratorio percibido por el oído, que la música actúa sobre nosotros y determina ciertas sensaciones, ciertas emociones, ciertas ideas. Considerado aisladamente en el tiempo, un sonido o un grupo de varios sonidos percibidos juntos sólo es probable que produzca sensaciones, agradables o dolorosas, o participando tan débilmente de una u otra de estas cualidades que se las puede llamar indiferentes.

El tono en función del número de vibraciones, la intensidad derivada de la amplitud de estas mismas vibraciones, o el timbre resultante de la percepción más o menos inconsciente de los armónicos que lo acompañan, diferencian los sonidos aislados. Las aglomeraciones llamadas acordes, además, nos impresionan más o menos agradablemente según las proporciones numéricas de los sonidos simples que las componen. Sin embargo, ninguna ley precisa permite determinar de antemano el efecto producido, en nuestro oído, por tal o cual sonido o tal o cual acorde. No hay duda de que el hábito y la educación tienen una fuerte influencia en nosotros; el uso ha embotado tanto nuestra sensibilidad a este respecto que podemos, en general, considerar como indiferentes las sensaciones que producen los sonidos musicales,

incluso los acordes, en el mayor número de los casos, cuando aparecen aislados. Como lo podemos ver en esta imagen, la música es un estímulo sonoro que afecta al campo perceptivo del individuo; así, el flujo sonoro puede cumplir variadas funciones (entretenimiento, comunicación, ambientación, diversión, etc.). En muchas culturas, la música es una parte importante del modo de vida de la gente, ya que desempeña un papel fundamental en rituales religiosos, en las ceremonias de rito de paso.



Atenea (*Minerva*) y las Nueve Musas inspiradoras. De la palabra «musa» proviene «música».



Una jugadora de viola da gamba, de A. Van Dyck (siglo XVII).

La música se encuentra allí con el sonido, y de este elemento, insignificante en sí mismo, sin encanto y sin variedad, sólo puede sacar provecho mediante innumerables transformaciones y elaboraciones, ya que no se presenta en la naturaleza ni bajo el aspecto de secuencias consecutivas ni bajo el de las combinaciones simultáneas, no ofrece en definitiva ningún elemento verdaderamente musical. Las demás artes serán pues artes de representación, porque, como decía Wagner: “todos se relacionan con un objeto real, mientras que la música nos habla directamente sin representarnos nada en particular”. Así, Wagner quería que entendiéramos que a diferencia de otras artes, como la pintura, la escultura, la escritura o la poesía que traducen, ya sea con colores, formas o palabras, las bellezas del mundo, la música nos habla directamente a nosotros, a nuestras emociones sin más intermediarios que los instrumentos.

2) La literatura arte de palabras

La palabra literatura, del latín “litteratura” “derivado de littera” (la letra), apareció a principios del siglo XII con un significado técnico de “cosa escrita” y luego evolucionó a fines de la Edad Media hacia el significado de “conocimiento extraído de libros”, antes de adquirir su significado principal actual en los siglos XVII y XVIII, es decir, toda obra escrita u oral con una dimensión estética.

La literatura hoy en día incluye poesía, novelas y todo lo relacionado con la escritura. Es un arte que expresa un ideal de belleza a través de producciones literarias. Permite expresar emociones y revela a lectores u oyentes lo que una persona tiene en su corazón.

La literatura pretende educar, comunicar pensamientos, influir e incluso seducir. Esta definición le valió su lugar dentro de la gran familia de las artes. De hecho, lleva la calificación de 5º arte durante mucho tiempo.

Es un reflejo de la vida, de las realidades de un determinado pueblo expresadas y realizadas por medio del lenguaje oral o escrito. A menudo apunta a un valor estético y busca agradar. Es un producto de la imaginación y su objetivo final es complacer al lector experimentado mientras lo moraliza. Despierta en sus lectores o en su audiencia sentimientos de alegría o dolor a medida que entienden y asimilan las ideas expresadas en él.

El arte se define por varios campos: la música, la danza, la poesía, pero en todo caso, la disposición del arte generalmente viene del talento. Por eso la literatura y la poesía son a veces llamadas el arte de la palabra. Pero, es para personas apasionadas por la palabra y que

respeten sus reglas, trabajen en el campo de la poesía y la literatura. Escribir un libro, escribir poesía, crear un diario, podemos decir todo esto sobre la literatura, el mundo de las palabras.

Arte que devora los ojos, el corazón, precisamente el arte de la palabra, toca nuestros sentimientos como la palabra del amor. Una simple palabra que sale de la boca puede herir a una persona, por eso la palabra es importante donde encuentra un lugar en el arte o lo que se llama literatura. La palabra en la literatura no puede sustraerse a las reglas. Pero sobre todo, el creador o el artista que toca la palabra son fundamentales para tener la facilidad de creación de la pasión así como el tiempo.

Tal vez no veamos, pero todo lo que designa la palabra evoca lo que se llama literatura. Libro, periódico, todo eso son palabras, algo escrito u oral, pero es importante incluir la estética, de lo contrario no produce belleza. De hecho, también se define por un aspecto particularmente en la comunicación escrita, verbal o incluso más oral. Así, podemos jugar con el lenguaje, la palabra, el vocabulario que existe para aumentar los efectos en los destinatarios respetando al mismo tiempo las reglas necesarias. Hoy, la literatura tiene lugar en la civilización que hoy existe, sobre todo en su distribución, el libro, el relato oral en la radio y la televisión.

Así, tenemos el ejemplo de la poesía que ilustra perfectamente que la literatura es el arte de las palabras. Una agradable presentación de la naturaleza, la poesía es todo un talento en el mundo literario. La especial habilidad para tocar y componer la palabra produce belleza y que esta obra sea accesible a todos. No olvidamos la obligación de seguir las reglas, de lo contrario no se trata de arte poético. La historia de la poesía se remonta varios años a través del momento pasado, el artista siempre encuentra una palabra que raspa, que rebana, que quita el aliento o que cambia el momento. Palabras metódicas que intrigan o en cierto sentido que apuñalan, las palabras que utiliza el artista no son palabras que hayan perdido su significado.

Sin embargo, La danza, el canto, el rito, la invocación mágico-religiosa, el mito y otras manifestaciones expresivas siempre han estado en los orígenes de todos los pueblos, han nutrido su espíritu y lo han proyectado a la posteridad. Desde que tenemos conocimiento, el ser humano ha plasmado sus inquietudes, sentimientos y emociones de diversas maneras. Ese deseo de expresión, sumado a la necesidad de indagación y de recreación de un mundo ya creado, lo lleva tanto a los descubrimientos y a las invenciones científicas como también a las representaciones creativas y artísticas de las realidades, mediante distintos medios, y así nacen las artes: la pintura, la danza, la escultura, la música, la literatura. Así, según José Luis en su obra, *Principios de psicología* (1997): “La motivación es cuando una persona encuentra por

cierto medio una manera de satisfacer alguna necesidad y así crea una mejor disposición o aumento por la realización de dicha acción”. Haciendo referencia a la danza.

La literatura, como creación artística a través de la palabra, se diferencia de cualquier escrito que tenga otras finalidades. Es el carácter estético del lenguaje lo que la hace especial. Utiliza las mismas palabras, pero éstas cobran muchas veces significaciones distintas; la manera de combinarlas, la forma de relacionar unas con otras nos hace percibirlas de otra manera.

Las palabras son comunes, no hay palabras extrañas, el orden o la sintaxis es la usual; sin embargo, a partir de este sentido denotativo, se superpone otro nivel más profundo: el sentido connotativo que se logra mediante las asociaciones que se establecen entre un elemento y otro. Entonces, es conveniente aclarar que en la literatura no sólo es el uso de un sentido connotativo lo que dota a un texto de un valor artístico, sino muchos otros elementos y recursos: el uso de los adjetivos, de las formas verbales, el manejo de estructuras narrativas, la recreación de realidades, lugares y épocas, las implicaciones sociales, históricas y psicológicas.

Así, Joaquín Xirau, afirmó: “El escritor, el poeta, revela el mundo bajo su personal forma de verlo, influido por su momento histórico cultural. La literatura como arte, es una de las formas más altas de la conciencia, es una forma de conocimiento y autorreconocimiento”. Con esta reflexión, Joaquín nos remontamos a la delimitación de la esfera literaria, como fenómeno que engloba una forma de lenguaje extrañamente delimitada, que se designa tradicionalmente como lenguaje literario, en la que cobran un valor autónomo los signos verbales, que atraen la atención hacia sí mismos. En este orden, resaltamos la diferencia entre una función de comunicación y educación, y una función estética, en la que el lenguaje está dirigido hacia el signo en sí mismo.

Otros autores también afirmaron que la literatura es el arte de las palabras como: Rafael Alberti en su obra *A la pintura, poema del color y la línea* en 1948. Escribió:

“Diérame ahora la locura
Que en aquel tiempo me tenía,
Para pintar la Poesía,
Con el pincel de la Pintura”.

Estos versos de Alberti son un eslabón de la larga cadena que desde la antigüedad ha trenzado en la cultura occidental una íntima relación entre el arte y la palabra. Hay también autores que han representado la literatura como arte de las palabras a través de imágenes para aclarar y confirmar el hecho de que la literatura es arte de las palabras describiendo sus opiniones y sentimientos.



Sir John Everett Millais. 'Ofelia' de Hamlet por William Shakespeare (Cuando las palabras toman forma: arte inspirado en literatura).

Esta pintura del siglo XIX representa a Ofelia, un personaje de la dramaturgia de William Shakespeare, Hamlet. Al perder los estribos tras la muerte de su padre, a manos de su perturbado amante Hamlet, cae a la corriente de un río, y mientras se hunde a su muerte, es retratada cantando. La obra de Millais ha sido ovacionada por el realismo del paisaje elaborado, y por ser uno de los tantos retratos de la damisela y su infortunio.

En fin en esta primera parte, vemos que. La música es un arte de los sonidos a partir del que un autor transmite sus sentimientos y opiniones. La literatura es un arte que utiliza como medio de expresión el lenguaje verbal (las palabras) y tiene como finalidad producir emoción y reflexión, al construir una nueva realidad a partir de la ya existente.

Sin embargo, la música y la literatura tienen lazos muy importantes siendo ambas artes. esto constituirá nuestra segunda parte.

II) Lazos entre música y literatura

La relación entre literatura y la música no es nada nuevo, forma parte del origen mismo de la cultura. Muchas de las grandes obras musicales son versiones de textos literarios ya existentes. Así vemos que la literatura ha sido uno de los grandes apoyos de la música.

Literatura y música son dos expresiones artísticas nacidas de forma conjunta. Una relación que se ha mantenido a lo largo del tiempo de las más diversas maneras. En la más remota antigüedad la tradición era transmitida de forma oral ya que aún no existía la manera de perpetuarla de forma escrita. Esta transmisión popular realizada por juglares y similares era a menudo acompañada de música. De ahí proviene la palabra lírica que surge del término lira, que era el instrumento que acompañaba en la Edad Media el recitado de poemas. Este uso de la música nació como una especie de truco nemotécnico ya que permitía la memorización más sencilla del relato del juglar. Estos primeros trovadores y juglares fueron, como los responsables del nacimiento de la literatura. Lo interesante es que también lo fueron de la música popular.

De ahí que las letras de las canciones populares, tanto tradicionales como contemporáneas, presenten muchos de los recursos habituales del lenguaje literario, especialmente de la poesía. Es el caso de la rima, que desempeña un papel fundamental, ajustándose a la música para crear ritmo. O también el caso de los distintos recursos estilísticos utilizados como el símil, la metáfora, la anáfora, el paralelismo y un largo etcétera.

Sea como fuere, música y literatura comparten un tronco común que ha ido diversificándose en todo tipo de expresiones artísticas, aunque siempre manteniendo una fuerte relación. Es por eso que las fronteras entre géneros literarios como el teatro y géneros musicales como la ópera se difuminan e incluso llegan a complementarse.

La ópera suele nutrirse de obras y personajes literarios. Para ello, el autor del libreto adapta el texto literario al formato operístico. Baste como ejemplo las numerosas óperas que tomaron las obras de William Shakespeare como fuente de inspiración. Es el caso de *Otelo* de Rossini, *Macbeth* y *Falstaff* de Verdi, *Romeo y Julieta* de o *Las alegres comadres de Windsor* de Nicolai.

2-1) Relación de comparación o de complementariedad

La música ha sido la coartada de la literatura desde la Antigüedad hasta nuestros días. Incluso las dos artes confluyen en composiciones con gran significación: dramas musicales, óperas, etc. Cada movimiento estético se ha cuestionado la relación que se establece entre la música y la literatura, aportando su propio significado. En las composiciones se pueden establecer relaciones de complementariedad entre las dos artes, de intertextualidad con códigos que se entrecruzan, cada una de las artes puede ser evocada por la otra.

Múltiples códigos se entrecruzan en las manifestaciones musicales y literarias, relacionadas y frecuentemente permeables entre sí, hasta el punto de creaciones en las que, por la evolución propia de la cultura, influyen las unas en las otras desdibujando la frontera entre ambas. Incluso las obras musicales y literarias pueden confluír en productos culturales de mayor significación (dramas musicales, óperas.), en los que la parte musical y la literaria forman dos niveles de un mismo discurso. La literatura utiliza la música como coartada: el texto de las canciones necesita de ella, la lírica comparte con la música uno de sus elementos esenciales como es el ritmo, en el género dramático la presencia de la música es constante (para crear la ambientación, la caracterización de personajes, señalar las partes de la acción...), el texto literario reflexiona sobre la música y la teoría musical, etc. Además, la música también utiliza a la literatura como coartada: los textos muchas veces son musicalizados, hay correspondencia entre la frase melódica y la frase textual, la música programática evoca lo extra musical acercándose a la narración literaria, la literatura es fuente de inspiración de temas, personajes y formas para la música. Las características estéticas y culturales de cada época conforman la creación artística, marcando así la influencia mutua que se produce entre música y literatura. Es evidente, por otra parte, que la transferencia de rasgos entre las distintas manifestaciones artísticas es algo habitual, por lo que la relación entre música y literatura se inserta en un fenómeno más amplio (en el que podríamos encontrar, por ejemplo, la influencia de los colores en Alexandre Scriabin, de la pintura de las vanguardias históricas del siglo XX en todas las artes). Los códigos musicales y literarios interaccionan entre sí y se retroalimentan mutuamente, enriqueciendo los discursos con su plurisignificación, desde una relación de complementariedad hasta la imitación de procesos literarios y sonoros o la utilización de analogías: coincidencias entre la retórica musical y literaria, citas entre los dos discursos, evocaciones... Partimos de la base de que las relaciones entre significante y significado del texto literario se pueden encontrar también en la obra musical, a pesar de que esta es más compleja y ha suscitado ríos de tinta sobre en qué sentido podemos hablar de significado. Adorno en el siglo XX señalaba en su obra: *Sobre la música* (2000) “Música, lenguaje y su relación en la composición actual” cómo la música tiene muchas concomitancias con el lenguaje pero la separa de él el hecho de que le es imposible comunicar un significado unívoco, no tiene referencia a un ámbito de conceptos, estrictamente. Aun así, recordemos en este punto que incluso la estética musical formalista, representada con la teoría de Hanslick que defendía en el siglo XIX el arte puro que se encuentra en la música instrumental al no depender de un texto, una función o un programa; para Hanslick la música instrumental es la más “verdadera. Reconoció esa dualidad en la música, aunque circunscribiendo el contenido a

las ideas puramente musicales que una obra transmite. Por ello, esta coincidencia en los elementos constitutivos nos ofrece la posibilidad de acercarnos a las relaciones entre música y literatura atendiendo al plano formal y al semántico. Desde el punto de vista literario el texto se relacionará con la música en cualquier nivel (fónico, morfosintáctico y semántico). La música es un fenómeno de duración en el tiempo, semejante a la literatura oral o a las representaciones teatrales, que se realiza en el presente y que cobra sentido en la conciencia del receptor. La comunicación entre emisor y receptor no es directa, a no ser para una minoría que lee partituras musicales, sino que se lleva a cabo a través de la reinterpretación de quienes ejecutan la obra. En la audición musical no hay opciones para la pausa voluntaria o para “releer” algo ya pasado, por lo que la percepción del oyente se acentúa mucho más que en la literatura donde, excepto en su manifestación oral, se tiene la oportunidad de desandar los pasos. Sin embargo, tanto en música como en literatura, simplemente porque ambas son arte, entra en juego la experiencia estética del receptor: el factor cultural y educativo, el imaginativo, el factor emocional o afectivo, todo ello reorganizado y re-experimentado en la recepción de la obra. Y son muchas más las coincidencias entre ambas, ya que estamos ante cada sistemas de comunicación mediante signos, lo que nos facilita establecer sus relaciones. En este sentido comparten las funciones de la Teoría de la Comunicación atribuidas por Jakobson al texto en: *Ensayos de lingüística general* [1981: 352-360]: referencial, apelativa, expresiva, fática, poética y metalingüística o “metamusical”. La música puede suscitar una atmósfera sonora, un clima emocional, recrear una realidad subjetiva e interior (emociones, sensaciones o estados de ánimo), así como referirse a un paisaje, ubicar los hechos (en una época, país o región, naturaleza o interiores), un tempo o ritmo acelerado denotará un objeto o sujeto en movimiento; la agitación se puede expresar con vibraciones, trémolos, aceleraciones y crescendos rápidos, cambios de tono, fortísimos. Múltiples signos para expresar lo que también puede hacerse a través del lenguaje literario. Ambas pueden crear centros de atención (la tonalidad en música o el tema en literatura), suscitar expectativas en el receptor sobre el desarrollo posterior (resolución de los acordes o argumentos literarios), tienen un ritmo, utilizan repeticiones (en música con mayor necesidad psicológica para que sean captadas por el receptor), comparten texturas y estructuras con desarrollo, clímax. Además de estos códigos compartidos, la música sigue siendo una coartada para la literatura, y viceversa.

En cuanto a la relación de complementariedad, la música en este caso, es coartada de la literatura porque sirve para complementarla. Es el tipo de relación más abundante que se establece entre música y texto, simplemente utilizando la música como acompañamiento, con

más independencia cuanto mayor virtuosismo tenga la parte musical, o mediante una música mimética, apoyando el significado del texto. Los ejemplos son muy numerosos (desde las canciones populares al género operístico). Lo que se expresa mediante un arte se complementa con el otro, enriqueciendo los matices expresivos y la significación. Entre las numerosas composiciones que mantienen este tipo de relación, elegimos *el madrigal Cruda Amarilli* de Monteverdi porque supuso el cambio de la estética renacentista a la barroca. Sobre un poema pastoril, *Il pastor fido* de Guarini, se relaciona música y texto de manera magistral para expresar el amor del poeta no correspondido. Los lamentos amargos y de desesperación (“¡*Cruda Amarilli!*”) se expresan con repeticiones y tesitura aguda, lo que enriquece la expresión con un claro gesto teatral que más adelante reconoceremos en las óperas. Las palabras que se refieren a la belleza de la dama, “más pálida y más bella que *el blanco jazmín*”, carecen de sonidos graves que las oscurezcan. El contraste entre *el tutti* y el unísono se utiliza para el vocativo “*Amarilli*”. El momento contrapuntístico se reserva para el movimiento sinuoso de la serpiente, con la aliteración del sonido s. Y, en general, la declamación musical se adecua al ritmo y la acentuación del texto. Las relaciones de complementariedad entre texto y música están en la base de la teoría barroca de los afectos, que identifica el registro grave y la inmovilidad melódica, por ejemplo, con los conceptos negativos (así lo encontramos en *Nigra Sum*, de Monteverdi). Los diferentes elementos expresivos de las dos artes se unen en la formulación de ideas afines con diferentes lenguajes.

2-2) Relación de rivalidad a mediados del siglo XVIII

El estudio de la relación entre literatura y música se inscribe institucionalmente en varias disciplinas: literatura comparada, musicología, estética, lingüística, métrica.

En primer lugar, es importante no confundir la relación entre literatura y música con el estudio de estas relaciones. Las relaciones en sí son muy antiguas y pueden describirse como una separación progresiva: desde la antigüedad griega y la Edad Media, donde la música y la poesía formaban una unidad, hasta la época moderna cuando la poesía deja de ser necesariamente cantada y donde las relaciones entre poetas y músicos están voluntariamente en conflicto, esta separación ha seguido creciendo. Desde este punto de vista, el simbolismo aparece a la vez como una nueva edad de oro de las relaciones entre poesía y música y como la culminación de una rivalidad, es decir, una separación cuestionada por ciertos poetas de la hegemonía de la música, apropiación de la poesía por ciertos músicos, en particular la melodía francesa.

En cuanto a la reflexión sobre la relación entre literatura y música, si ha estado presente desde la Antigüedad (con Platón y Aristóteles en particular) y a lo largo de la Edad Media, no es hasta mediados del siglo XVIII, en Inglaterra, luego en Alemania y más tarde en Francia, que se organice en una verdadera crítica comparativa de las dos artes, liberada de la estética general que había imperado hasta entonces. Con toda lógica, este trabajo de reflexión parece desarrollarse particularmente a partir del momento en que se consuma la separación: cuanto más se separan la música y el lenguaje, más problemática y difícil se vuelve comprender su asociación. Marcada por el romanticismo alemán, que situó a la música en la cúspide de las artes (mientras que la teoría clásica de la imitación la situaba en tercer lugar, por detrás de la poesía y la pintura), la reflexión estética del siglo XIX hizo de la música el paradigma ideal de las artes.

Así, la relación entre música y literatura en un país como Francia presenta una progresiva separación, ya que estas dos formas de expresión artística estuvieron inicialmente muy unidas, como lo demuestra la poesía cantada en la era moderna. Pero, ¿cómo interactuaban en el siglo XVIII? Las relaciones entre los campos musical y literario son complejas. La literatura ha sido durante mucho tiempo una fuente de legitimación dentro del campo musical, el uso de referencias literarias u obras de autores reconocidos ha permitido legitimar diferentes formas musicales, desde la ópera hasta la canción. La música ha sido durante mucho tiempo un arte no consagrado. Así, el historiador William Weber especifica en su artículo sobre *la música en el siglo XVIII* que ésta "fue considerada tradicionalmente como la más vulgar de las artes tanto en el sentido temporal como moral del término" (Weber 2010).

Sin embargo, esta relación es una constante en las manifestaciones artísticas occidentales, con testimonios claros desde Grecia, donde ya encontramos un concepto de música y literatura bien documentadas, hasta nuestros días. No entendemos la Historia de la Música y la Historia de la Literatura como el desarrollo de un arte cada vez más perfecto que culmina en la actualidad, sino que los conceptos van variando sin que tiendan a una elaboración mayor. Sí que se establece, por otro lado, una relación dialéctica entre la teoría y la práctica. Una vez establecidas en un período las normas de composición y escritura, estas pasan a la teoría musical o literaria y desde la posición teórica vuelven a influir en compositores o escritores, bien para aprovechar sus posibilidades en el proceso creativo o bien para introducir variantes si consideran que han llegado al agotamiento expresivo; y el proceso se vuelve a repetir en el siguiente período.

Este es el proceso habitual, a lo largo de los siglos y de los movimientos artísticos, aunque un par de excepciones, en las que la teorización se ha adelantado a la práctica, nos parecen singulares: la época griega, donde conceptos como la comprensión del cosmos a través de las relaciones matemáticas, el “ethos o la catarsis” influyeron en el desarrollo musical y literario, y no al revés, aunque cuando la práctica está establecida repercute en la teoría; y otro momento, el siglo XVII, cuando se recupera en los tratados teóricos la monodia griega en favor de la comprensión del texto y de ahí deriva su práctica. También podríamos hacer referencia aquí a las vanguardias del siglo XX, que dan paso a la creación musical y literaria después de la publicación de su estética en manifiestos, aunque tuvieron un desarrollo temporal muy rápido donde teoría y práctica se superponen.

El periodo comprendido entre 1914 y 1925 engloba a todos aquellos autores posteriores a la Generación del 98, los cuales tenían las mismas preocupaciones que sus predecesores, pero girando en un tono más intelectual y menos subjetivo, es decir; debe ser un arte puro alejado de sentimientos personales. Se concibe una nueva literatura desde el punto de vista más elitista pues está pensado para minorías. Supone pues una ruptura total con el pasado (ramplonería del realismo, los excesos modernistas, el sentimentalismo romántico, la subjetividad del 98) El estilo buscará el equilibrio y el gusto por la metáfora.

Las vanguardias son movimientos que surgen a principios del siglo XX con un aire renovador, es decir, innovar en la producción artística. Éstas surgen y desaparecen con rapidez aunque la que más perduró fue el surrealismo. En España tendrá su auge en los años comprendidos entre 1910 y 1925 aproximadamente, aunque serán de indudable influencia en generaciones siguientes, sobre todo en la del 27. Las principales Vanguardias, también llamados “Ismos”, fueron: El Cubismo, El Expresionismo, El Surrealismo, El Futurismo y el Dadaísmo. Ramón Gómez de la Serna se encargará de difundir estas corrientes renovadoras sobre todo a través de sus *Greguerías* (pequeñas composiciones poéticas a las que definió como metáfora más humor) y a través de revistas y tertulias literarias. Así surgen:

- **Creacionismo** es una corriente literaria que pretende dotar de importancia al poema en sí, eliminando cualquier atisbo de sentido o significado del mismo, dentro de esta corriente, destaca el escritor chileno Vicente Huidobro. Como bien diría el escritor chileno, “cada autor es un pequeño dios” (Huidobro 1960) esta frase resume la filosofía de esta corriente, que afirma que la poesía debe seguir una corriente natural y no imitar otras realidades.

- **Ultraísmo** no se ajustan a un tema ni un mensaje determinado, emplea constantemente la metáfora aunque con un sentido irracional, los poemas se escriben creando estructuras caligráficas al estilo cubista, de tal manera que se componen mediante verso libre, estos poemas además incluyen temas que reflejan el mundo moderno, comprendiendo temas sobre deportes, maquinaria y cine. Destacaría el autor Guillermo de la Torre.

Veamos el ejemplo del siglo XVII que hemos mencionado. Se inició musicalmente con una serie de polémicas que se difundirán también durante el siglo XVIII, las que se establecen entre lo antiguo (primera práctica) y lo nuevo (segunda práctica), entre la convención y la innovación. La polémica entre Artusi y Monteverdi nos ilustra el paso de una concepción anclada en la vieja práctica del estilo contrapuntístico o polifónico frente a las novedades del nuevo estilo con la monodia acompañada de acordes. Italia va a ser un hervidero de polémicas que se extenderán durante el Barroco, el Preclasicismo y el Clasicismo a otras áreas geográficas: en Francia *la querelle des Bouffons*”, en España la polémica en torno a *la misa Scala Aretina* de F. Valls, etc. Numerosas diatribas suscitadas a lo largo de los siglos XVII y XVIII tienen como telón de fondo el problema de la relación música-texto. Cuestiones en torno a la autonomía de la música respecto a la poesía y a si la música siempre ha de servir al texto, etc. son las que van emergiendo en los teóricos de la época. Tanto el concepto de arte se condena el arte por el arte como el concepto de música arte dirigido a los sentidos y no a la razón están impregnados por la filosofía cartesiana. En la jerarquización de las artes la música ocupaba el último lugar y la poesía el primero. La música, al dirigirse al sentido del oído, fue considerada una manera inferior de captar, comprender y reconocer la realidad, la verdad. Pero la poesía mediante las palabras se dirige a la razón y tiene una potencialidad didáctico-conceptual que no tiene la música. En el nuevo estilo, el texto es quien domina sobre la música. Los músicos, poetas y teóricos crearon en Florencia la “Camerata Florentina” o “Camerata Bardi”. Se conocían los estudios de G. Mei que defendía que los griegos obtenían efectos con su música debido a que esta tenía una sola melodía. V. Galilei, seguidor de Mei, publicó *Dialogo della musica antica y della moderna* (1581): atacó el contrapunto vocal, argumentando que si varias voces simultáneamente cantaban diferentes melodías y palabras en ritmos y registros diferentes, la música no podía plasmar el mensaje emocional del texto. Defiende que la manera correcta de musicalizar las palabras es con la melodía solística que realza las inflexiones naturales del habla. G. Caccini y J. Peri buscaron una fórmula entre el recitado hablado y el canto. Con sus óperas el recitativo se consolidó y el bajo continuo hizo su primera aparición. “La Camerata Florentina” defendió la monodia acompañada, canto

solista con melodía y acompañamiento de acordes pensados “armónicamente”. Criticaban la práctica polifónica por considerarla inadecuada y pedante para expresar el contenido de los textos, siguiendo la moderna teoría de los afectos. El hecho de que cada voz interpretara una palabra diferente entorpecía la comprensión. Así, en el nacimiento de la monodia la teoría precede a la práctica. Se tomó como modelo la monodia antigua griega, aunque no se conocía directamente, pero sí sus efectos sobre los receptores.

Por fin, en esta parte, tanto la música como la literatura son formas de arte que nos permiten conectarnos con nuestras emociones y explorar nuevas formas de pensamiento y reflexión. Ambas son herramientas poderosas para el crecimiento personal y la expansión de la cultura y el conocimiento. Así, vemos una intensa rivalidad entre estas dos artes en el mediado del siglo XVIII. Su valor cultural y artístico es incalculable, y su impacto en la sociedad a lo largo de la historia ha sido significativo.

Sin embargo, este impacto de la música y la literatura en la sociedad constituirá nuestra tercera parte.

III) Impacto de la música y de la literatura en la sociedad

Desde un punto de vista antropológico, el fenómeno artístico en general pertenece al aspecto superestructural de una comunidad de individuos. Es decir, es un elemento asociado a la conducta, el pensamiento, las emociones e incluso la espiritualidad de las personas. Además, la creación musical no se da en función de una necesidad básica como puede ser la de alimentarse o procrear, sino desde un plano más sutil y creativo.

También desde la antropología (Alexander Alland, 1977), el arte es definido como un juego a partir de una forma lograda a través de una transformación-representación estética. En el caso de la música, la forma sería la pieza musical que logra ser captada por los demás individuos gracias a la estética, una capacidad humana universal que da respuesta emocional interpretación artística. Algunas funciones sociales de la música, el canto y la danza.

Ya desde antiguo se viene teorizando sobre la naturaleza y función de la música. Para los griegos, la música era el arte (*téchne*) de las musas (*mousike*) e incluía la música, el canto y la danza. Un arte capaz de motivar al auditorio -y al propio músico- a través de la organización sensible y lógica de sonidos y silencios bajo los principios fundamentales de la melodía, la

armonía y el ritmo. La naturaleza supuso la principal fuente de inspiración para el humano primitivo: la música como una imitación natural.

La música es un activo vital, un producto cultural con un fin concreto: generar una experiencia emocional o sensible en el oyente. Por lo tanto, además de experiencia, esta forma de arte es una vía de comunicación capaz de expresar y provocar sentimientos o ideas que necesita de un auditorio para establecerse.

Así, las habilidades de un músico tienen el principal objetivo de conectar con la percepción sensorial de los oyentes. Si esta percepción o reconocimiento no existiera, la música quedaría sólo para el creador de las piezas musicales que, difícilmente, podría discernir su calidad o capacidad para provocar emociones o suscitar ideas.

Es posible afirmar que desde la antigüedad, el artista ha sobrevivido gracias al auditorio en una relación recíproca y enriquecedora para ambos. Por esa razón, la música siempre ha estado íntimamente ligada a la sociedad en la que «vive», siendo difícil en principio para un habitante europeo de la edad de piedra comprender una pieza de Mozart o Vivaldi. Porque también existe el modelo educativo dentro de arte y cualquier persona plena de facultades tiene la posibilidad de llegar a apreciar y disfrutar de un determinado estilo de música.

Como la música, la literatura también una función social muy importante. La literatura tiene un carácter social ya que el escritor vive en sociedad, crea una obra que refleja, critica o alaba esa sociedad y busca un público que leerá su obra también inmersa en una sociedad determinada. Por todo ello, literatura y sociedad son dos elementos que interactúan, se reflejan la una de la otra y mantienen una compleja relación dialéctica.

Es decir, existe una estrecha interrelación entre literatura y sociedad. La obra literaria constituye una representación de los elementos ideológicos que priman en la época y en el contexto social en que es concebida. La ideología se constituye y se reproduce a partir de las formas en que lo que decimos y creemos se conecta con las estructuras y con las relaciones de poder en la sociedad en la cual vivimos.

Las referencias últimas en la obra literaria se vinculan a las diversas concepciones sobre la naturaleza humana y social, a saber: el cuerpo, el poder, las interpretaciones del pasado, las perspectivas sobre el presente y las proyecciones futuras, que tienen un firme asidero sociocultural. Del mismo modo, tal y como plantea Eagleton (1998: 11), en el proceso de apropiación de la obra literaria “las sociedades rescriben, así sea inconscientemente, todas las

obras literarias que leen. Más aun, leer equivale siempre a rescribir”. Por lo tanto, el consumo de una obra literaria no es un consumo pasivo, sino una interpretación del contenido de acuerdo a determinados parámetros también sociales y culturales; a través de lo que nos preocupa o interesa. De ahí que la literatura puede referirse “tanto a lo que la gente hace con lo escrito como a lo que lo escrito hace con la gente” (Eagleton, 1998: 8).

Desde esta perspectiva, la literatura tiene una profunda validez como fuente histórica y sociocultural. Se produce un diálogo entre la escritora o escritor, la obra literaria y la persona que consume la obra; con el entorno sociocultural como eje transversal. Por ello es especialmente importante el encaje de la obra en la sociedad en la que ha sido escrita.

La obra literaria es un puente entre la experiencia personal de quien escribe y la reproducción de las relaciones sociales en las que la escritora o el escritor se han socializado. Elementos que, en su conjunto, pueden provocar un efecto en las/os consumidoras/es y/o pueden apoyar la reproducción de su acervo ideológico a nivel social.

La relación entre literatura y sociedad se puede analizar, además, desde una perspectiva de género y con las herramientas teóricas de las teorías feministas. En este sentido consideramos que el género no es una categoría universal, sino un concepto derivado que se construye a partir de nuestra visión del mundo y de las relaciones de poder. Es nuestra interpretación de la realidad la que define nuestra percepción sobre los significados de las relaciones entre mujeres y hombres, de los cuerpos en la sociedad, del sentido de la igualdad, de la identidad y la diversidad. Del mismo modo, el lenguaje y los conceptos que utilizamos para entender el mundo son constitutivos de realidad, es decir, generan realidad.

Desde épocas antiguas la mujer ha tenido el rol de ama de casa, su papel era secundario e incluso se catalogaba de brujería si aplicaba conocimientos fuera de lo establecido. Inconscientemente se liberaba de la frustración aplicando todas sus posibilidades expresivas innatas en ella, por ejemplo al coser trajes con coloridos desarrollando así su creatividad, al cantar las nanas a sus hijos o al elevar su espíritu para evadirse a través de cánticos folclóricos en el ámbito familiar. La música por sí misma une los géneros, no olvidemos que nuestros antepasados expresaban sus lamentos o agradecían a los dioses a través de percusiones, de danzas. Tanto la mujer como el hombre se unían para enviar el mensaje al cielo y esperaban ansiosos la respuesta divina. En ese instante el lenguaje universal de la música era unánime e igualatorio.

A medida que la sociedad avanzaba la mujer en la época clásica se hacía un hueco e interpretaba pequeñas obras en el salón de sus casas para entretener a sus invitados. A pesar de ello la mujer insistía por desarrollar su talento aunque la difusión de sus obras fue asiduamente obstaculizada por impedimentos sociales y culturales. La mujer ocultaba su nombre a través de seudónimos masculinos o bajo la identidad de un autor anónimo. Gracias a numerosas búsquedas se ha encontrado documentación diversa aunque la mayoría de estas obras no llegaron al lector por no ser publicadas.

A continuación vamos a exponer dos ideas que limitan la evolución de la mujer y de la igualdad:

Dame Ethel Smyth (1838-1944, compositora inglesa) intuye que todo comenzó en el Paraíso, cuando Eva sopló una caña hueca y Adán le dijo que no molestara con ese ruido tan horrible, agregando: «Además, si alguien tiene que hacerlo, ese soy yo, no tú».

En 1686 el Papa Inocencio XI declaró: «La música es totalmente dañina para la modestia que corresponde al sexo femenino, porque las mujeres se distraen de las funciones y las ocupaciones que les corresponden. Ninguna mujer... con ningún pretexto debe aprender música ni tocar ningún tipo de instrumento. Poco a poco y con mucho esfuerzo la mujer ha adquirido una respetable posición en la sociedad musical, ha aportado su creatividad y su talento en diferentes estilos musicales hasta llegar sin darse apenas cuenta a ser líder de bandas de rock, o a convertirse en conocidísimas instrumentistas al atreverse a estudiar un instrumento, el cual muchas veces se considera «creado» para hombres y no para el género femenino, como puede ser la batería.

Vamos a centrarnos en cómo visualmente se han relacionado los instrumentos con la categoría física de las personas, en este caso, de las mujeres y cómo en tiempos pasados y hoy día la igualdad entre géneros aún se ve lastimada por el «no me cabe en la cabeza» que una chica pueda adquirir un hábito de trabajo, constancia y perseverancia para lograr una buena técnica instrumental o tener metas para llegar a ser reconocida en el ámbito artístico.

En cuanto a la literatura también El feminismo es una ideología, filosofía y ética y una propuesta social que intenta mejorar la calidad de vida de las mujeres, al proponer la igualdad social a través de la liberación de la mujer y la oposición al sexismo basado en el machismo y la misoginia, a la opresión, la exclusión, la dependencia y la subordinación de la mujer. El

feminismo se introduce en la Historia en varias fases u olas que se traducen en tres posiciones práctico-discursivas.

A finales del siglo XIX y ocupando una buena franja del siglo XX nos encontramos con el feminismo de la igualdad, el primero, impulsado por una lucha política para apoderarse de derechos civiles que le son negados a la mujer, como el derecho al voto o el acceso al trabajo. En esta primera fase se lucha por la equiparación jurídico-formal y la ocupación legítima de los propios espacios político-económicos de la mujer. Como logros de esta primera oleada, podemos destacar el libre acceso a la educación y a los procesos productivos, mediante la incorporación de la mujer al trabajo. Sin embargo, aunque se ha avanzado mucho en este ámbito, la lucha continúa, porque aún queda mucho por hacer en el terreno de la igualdad de oportunidades, la equiparación de los sueldos e incluso en la actualidad la mujer se ve obligada a reivindicar protección legal contra la violencia sexual o a justificar sus propios derechos reproductivos.

En las décadas de 60 y 70 despunta el segundo feminismo, también conocido como feminismo de la diferencia o radical que persigue una re-definición y una re-apropiación simbólica del ser mujer.

En opinión de Claudia Gómez, «este feminismo re-situará los atributos contenidos en la abstracción de la tradición occidental del hombre-universal, en un nuevo espacio práctico discursivo que tiene en el concepto de género su más firme referente» (Gómez Cañoles, 2001: 24-25).

De esta forma, la equiparación de género y sexo logra la constitución de una subjetividad singular femenina que puede en última instancia hacer frente al discurso falocéntrico, albergado en la estructura histórica de la tradición occidental que, según Simone Beauvoir, se remonta a la época prehistórica, al momento en el que se descubrieron los metales, que el hombre, por su fuerza física, manejaba mejor que la mujer, lo que condujo a la reclusión de la mujer en el hogar mientras él salía a hacer la guerra contra sus iguales. Para esta autora, éste fue el punto histórico de inflexión y la situación de subordinación de la mujer que persiste hasta nuestros días es debida a que en este momento, por alguna razón, «el valor de arriesgar la vida se impuso por encima del valor de dar la vida», lo que propició el dominio del sexo que mata sobre el sexo que engendra. (Beauvoir, 1949: 20). El tercer feminismo, conocido también como post-feminismo comienza en los años 90 y se prolonga hasta la actualidad. Surge como una reacción frente al feminismo esencialista que, a pesar de tentar crear una

genealogía femenina, «cae igualmente en la trampa universalizadora al hablar desde la mujer blanca y heterosexual dejando fuera las *diferencias dentro de las diferencias*, como son el discurso de las lesbianas o de las minorías étnicas» (Gómez Cañoles, 2001: 25). Así pues, el post-feminismo ya no se limita sólo a defender a las mujeres sino que se alza en defensa de las minorías étnicas y sexuales que son igualmente víctimas del poder hegemónico.

En este feminismo de tercera generación se cuestiona el concepto de género y su equiparación al sexo. Así, se pone en tela de juicio el hecho de que la diferencia sexual, que adquirimos biológicamente, sea la base cultural para las diferencias hombre-mujer, esto es, se niega que la atribución de características que se le otorgan a una mujer y a un hombre deriven del hecho biológico, ya que, si así fuese, esta relación de causalidad nos conduciría inexorablemente al determinismo biológico. En cambio, las feministas de tercera generación o post-feministas consideran que el género es una construcción cultural, social y psicológica impuesta sobre la diferencia sexual biológica, en opinión de Willy Muñoz (1999).

En cualquier caso, si el sexo se considera una variable binaria, no explicaría otras realidades sexuales como la homosexualidad, la bisexualidad, el transgénero, la transexualidad, la intersexualidad y sus complejas relaciones con las teorías feministas y *queer*.

Muchos son los autores que han teorizado sobre la polémica del género y implicaciones. Entre todos ellos destacan fundamentalmente las voces de Judith Butler y Seyla Benhabib.

Butler en su obra *Deshacer el género* hace un recorrido por todas esas realidades y mitos sexuales alternativos presentes en todas las sociedades, haciendo alusión al sentimiento de *ser deshecho* que pueden llegar a padecer las personas que no se encuadran en la escisión genérica binaria. A este respecto, afirma Butler (2006: 13): «En algunas ocasiones una concepción normativa del género puede deshacer a la propia persona al socavar su capacidad de continuar habitando una vida llevadera».

En *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1999), las teorizaciones de Butler van más allá de la mera descripción y se aventura en la deconstrucción, heredada de la filosofía de Jacques Derrida, para crear una nueva identidad de la mujer que eche por tierra el discurso androcéntrico que históricamente ha hablado en nombre de la humanidad. Se deduce, entonces, que el concepto de mujer tal y como lo conocemos hoy en día debe autodestruirse para renacer de sus cenizas con una nueva identidad, sin pasado, sin recuerdos: «el sujeto apriorístico y fundamental es el nuevo ídolo

derribado». Así, vemos que la música y la literatura femenina han impactado mucho la sociedad a través de la lucha de igualdad entre hombres y mujeres.

3-1) Impacto de la música como nutrición intelectual (Mozart, Richard Wagner, Bob Dylan).

Estudios científicos señalan que la música tiene efectos positivos en el desarrollo cognitivo, creativo, intelectual y psicológico de los niños. Incluso se ha demostrado que la música estimula el hemisferio izquierdo del cerebro, el encargado del aprendizaje del lenguaje, los números y el uso de la lógica. Mejora la memoria, la atención y concentración, favorece la interrelación de conocimientos, genera un ambiente positivo en el aula, ayuda en el desarrollo del lenguaje, mejora las aptitudes sociales, potencia el desarrollo de las habilidades motoras, estimula la creatividad y ahonda en la identificación de las emociones.

Así, el argentino Robert Zatorre es cofundador del laboratorio de investigación *Brain, Music and Sound* (BRAMS) en Canadá y uno de los mayores expertos mundiales sobre cómo el cerebro procesa la música y produce emociones. De joven quería ser organista pero se dio cuenta que sería mejor científico. La canción del verano no le llama mucho la atención.

Robert Zatorre une su pasión por la música y su pasión por la ciencia. El investigador fue pionero en la neurociencia aplicada a la percepción de la música cuando se desarrollaron las primeras máquinas de imágenes cerebrales y demostró con su equipo que los circuitos de recompensa y la dopamina podían estar asociados a placeres abstractos como la música.

Apasionado también por la ciencia y la música, Robert Zatorre apostó por una carrera científica dedicada al estudio de la percepción de la música por parte del cerebro.

A pesar de la incompreensión de sus compañeros, Robert Zatorre realizó su tesis sobre el estudio de los sonidos musicales a nivel conductual bajo la tutela de Peter Eimas, célebre por haber demostrado en 1971 que los infantes marcaban la diferencia entre los sonidos y el habla. Luego comenzó su carrera trabajando en solitario sobre el tema de la relación entre el cerebro y la música, en “un rincón del Instituto Neurológico de Montreal”. Robert Zatorre estudia entonces el comportamiento de los pacientes con daño cerebral ante las respuestas a los tests psicológicos, de manera de asociar tal o cual área del cerebro con tal o cual función cerebral. Pero al mismo tiempo, se inicia tímidamente una auténtica revolución científica: la de las técnicas de imagen cerebral, que dejará obsoletas las técnicas basadas en tests

psicológicos. Justo al lado del Instituto Neurológico de Montreal, un laboratorio está trabajando en la construcción de las primeras máquinas.

En 2010, investigadores del Instituto Neurocientífico de Montreal dirigidos por Robert Zatorre publicaron un importante estudio en la revista "Nature Neuroscience". Por primera vez, miden la liberación de dopamina en respuesta a escuchar música agradable, ¡e incluso anticipan escuchar música agradable! Los investigadores descubrieron así que determinadas redes implicadas en la escucha de música afectan al circuito de recompensa (responsable de la dopamina), un circuito identificado hace más de 50 años en animales y humanos como esencial para su supervivencia.

Robert Zatorre y su equipo demuestran en sus estudios que este mismo circuito de recompensa es activado por la percepción de la música. "Fue abrumador", explica. Ya no hablábamos de estímulos biológicamente necesarios para la supervivencia, como la comida, sino de estímulos abstractos, que dependen de la cultura personal del sujeto, ¡pero que en última instancia no le sirven para nada en términos de supervivencia física! ".

En efecto, zotorre nos muestra que la importancia de la música como nutrición intelectual según sus búsquedas y nos muestra que la música nos emociona, nos da placer y nos ayuda a controlar el sistema nervioso.

La música es un lenguaje universal y del alma que es capaz de despertar emociones, sensaciones y recuerdos únicos. La música puede ser de cualquier cultura o país y en cualquier idioma; pero, aun así es capaz de ponernos alegres o tristes o de hacernos llorar o bailar. La música hace esta magia en los seres humanos desde tiempos inmemoriales. En todas las épocas y civilizaciones ha existido esta forma tan particular de expresión, tan rica en estilos y géneros.

Acudimos a la música por diversas razones: buscando contener sentimientos que nos abruman, para hallar un lugar donde puedan desbordarse libremente. Otras veces, nos reunimos para bailar y hacer que los ritmos musicales marquen el de la fiesta. También buscamos las melodías para tranquilizarnos, para estudiar o trabajar, y muchas otras razones.

Según estudios realizados, la influencia de la música en nuestra mente es muy poderosa ya que las notas musicales "generan" energía. Así lo demuestra un experimento realizado en la facultad de psicología de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, en México por el profesor Roberto Valderrama Hernández. El problema viene cuando esta energía no puede

gastarse realizando actividad física. En ese sentido, la “música fuerte” es magnífica para situaciones que exijan conductas enérgicas o competitivas.

Valderrama sostiene que las notas musicales tienen la capacidad de relajarnos. Se logra con aquellos géneros que tienen ritmos más regulares, lentos y el volumen no es tan alto. Algunas piezas de música clásica, instrumental o pop suave contribuyen a tranquilizarnos. Se emplean incluso en salas donde se llevan a cabo radioterapias o tratamientos médicos agresivos.

La ciencia ha podido establecer que los ritmos musicales estimulan diferentes áreas del cerebro. Una investigación de la Universidad de La Florida sugiere que los ritmos musicales ofrecen más activación cerebral que cualquier otro estímulo conocido. La música fortalece el aprendizaje y la memoria, regula las hormonas relacionadas con el estrés, permite evocar experiencias y recuerdos, incide sobre los latidos, la presión arterial y el pulso y modula la velocidad de las ondas cerebrales.

Se denomina "Efecto Mozart" a la serie de supuestos beneficios cognitivos que produce el hecho de escuchar la música compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart.

En los últimos años se ha vuelto muy popular el llamado “Efecto Mozart”. Según quienes defienden la existencia de este fenómeno, escuchar la música del compositor austríaco, en especial sonata K448 para dos pianos de Mozart, aumenta la inteligencia y otras capacidades cognitivas, sobre todo durante el desarrollo temprano del niño.

¿Qué es aquello que se conoce como “Efecto Mozart”?

Se conoce como “Efecto Mozart” a la hipótesis que propone que escuchar la música de Mozart aumenta la inteligencia y tiene beneficios cognitivos en bebés y en niños pequeños, aunque también estos efectos se generarían, además, en adultos.

La mayoría de estudios que han investigado la existencia de este fenómeno se han centrado en la sonata K448 para dos pianos de Mozart. Se atribuyen propiedades a otras composiciones para piano del mismo autor y a muchas obras similares en cuanto a estructura, melodía, armonía y tempo. De un modo más amplio, este concepto puede utilizarse para hacer referencia a la idea de que la música, especialmente la clásica, resulta terapéutica para las personas y/o aumenta sus capacidades intelectuales.

- Orígenes del mito y la proliferación del mismo

El efecto Mozart se popularizó en los años 90 con la aparición del libro *Pourquoi Mozart? (¿Por qué Mozart?)*, del otorrinolaringólogo francés Alfred Tomatis, que acuñó el término. Este investigador afirmó que escuchar la música de Mozart podía tener efectos terapéuticos en el cerebro y promovería su desarrollo.

No obstante, fue Don Campbell quien popularizó el concepto de Tomatis mediante su libro *The Mozart Effect (El efecto Mozart)*. Campbell atribuyó a la música de Mozart propiedades beneficiosas “para curar el cuerpo, fortalecer la mente y liberar el espíritu creativo”, como reza el título extendido del libro. Además, pone especial énfasis en el supuesto poder de la música sobre las funciones ejecutivas que intervienen en el aprendizaje. Se comparte el siguiente testimonio que presenta Campbell en su libro *El Efecto Mozart*, 1997, al principio del capítulo 7, titulado *Intelecto Sónico*:

“Bobby era un chico hiperactivo de mi clase; no se podía estar quieto ni callado; se pasaba el tiempo gritando e intimidando a los demás niños. Cuando escribía una composición, se podía sentir la rabia y la tensión que llevaba dentro; la fuerza enrollada de su personalidad se imprimía en las palabras de la página. En su casa, su comportamiento era igual de desmadrado, y sus padres habían renunciado a controlarlo. Al cabo de unos meses de acosarlo con imágenes de alimentos o de actividades que le gustaban, por fin conseguí que cerrara los ojos y entonara: ‘Ummm, ummm’. Eso lo hizo durante varios minutos y se produjo un cambio sorprendente: se le relajaron los hombros y le bajó el tono de la voz. Los demás profesores también observaron cuando canturreaba, o cuando comenzaba el día canturreando unos minutos, se le aflojaba notablemente la tensión nerviosa. Cuando al año siguiente participó de actividades musicales cambió todo el ambiente de la escuela. Después de todos sus años de supervisar a maestros que tienen que vérselas con niños como Bobby, el ex director de una escuela de enseñanza básica de Washington DC me comentó: ‘El profesor de música de nuestra escuela ha tenido más éxito con una patada, dos patadas, tres patadas, cuatro [canción infantil inglesa] que el que han tenido todos los psicólogos, psiquiatras y orientadores de niños en la estabilidad inducida por fármacos’. Y el efecto no solo se produce en el crecimiento emocional. En un estudio realizado en Texas, se comprobó que los alumnos que participan en una orquesta tienen puntuaciones más altas que el promedio en las pruebas estandarizadas de aptitud académica. Desgraciadamente, debido a la falta de comprensión por parte del público de la importancia de la música para el desarrollo neurológico, se están reduciendo los fondos destinados a educadores de música y arte.” (Campbell, 1997).

La obra de Campbell se basó en un estudio de los investigadores Francés Rauscher, Gordon Shaw y Catherine Ky, publicado pocos años antes en la revista “Nature”. No obstante, este estudio mostró sólo una leve mejora del razonamiento espacial hasta un máximo de 15 minutos después de escuchar la sonata K448.

Artículos de numerosos periódicos, incluyendo algunos muy prestigiosos como el *New York Times*, también contribuyeron a la actual fama del efecto Mozart.

Después de la publicación de toda esta literatura empezó a formarse un negocio en torno a recopilaciones musicales con supuestos beneficios intelectuales, especialmente para niños, dado que Campbell escribió también el libro *El Efecto Mozart para niños*.

-Investigaciones sobre el efecto Mozart

Las afirmaciones hechas por Campbell y por los artículos mencionados exageraron claramente las conclusiones del estudio de Rauscher et al. (1993), que encontró sólo pruebas leves de una posible mejora a corto plazo del razonamiento espacial. *En ningún sentido se puede extraer de la investigación existente que la música aumente el cociente intelectual, al menos de forma directa*. En general, los expertos afirman que el Efecto Mozart es un elemento experimental que quedaría explicado por los efectos euforizantes de algunas obras musicales y por el aumento en la activación cerebral que provocan. Ambos factores se han relacionado con la mejora de las funciones cognitivas a corto plazo. Sí se sabe que la música tiene efectos positivos. En tal sentido se puede afirmar lo mismo sobre los efectos de la música de Mozart, los Rolling Stones, Serrat... el efecto es idéntico: el escuchar música provoca un post efecto incrementando la atención para la tarea a realizar y el propio aprendizaje de la música es una actividad tremendamente recomendable.

Por tanto, los beneficios del efecto Mozart, que es real en cierto modo, no son específicos de la obra de este autor ni de la música clásica, sino que son compartidos por muchas otras composiciones e incluso por actividades muy diferentes, como puede ser la lectura o el deporte.

Por otro lado, y aunque no se ha demostrado que escuchar música clásica durante el desarrollo temprano sea necesariamente beneficioso, la práctica de un instrumento musical puede favorecer el bienestar emocional y el desarrollo cognitivo de los niños. Algo similar sucede con otras formas de arte y creatividad.

- El Efecto Mozart: mito y realidad

- **Mito:** la audición de una pieza de música clásica, y en particular de Mozart, hace que el niño sea más inteligente al aumentar alguna de sus funciones ejecutivas capacidades relacionadas con la gestión de las emociones, la atención y la memoria que permiten planificar y tomar decisiones adecuadas y por ello alcanzará un mayor dominio de asignaturas como la lengua y las matemáticas.

- **Realidad:** no se han encontrado mejoras significativas en las habilidades cognitivas de las personas expuestas a la música de Mozart, así como ninguna mejora en el coeficiente intelectual.

Un importante grupo especializado en neurodidáctica ha desmitificado el artículo *Musical and spatial task performance*, publicado en “Nature” en 1993 y realizado por investigadores del Centro de Neurobiología del Aprendizaje y la Memoria de la Universidad de California. En el trabajo se asegura que escuchar a Mozart ayuda a organizar la actividad de las neuronas en la corteza cerebral, reforzando los procesos creativos y la concentración. Sin embargo, “las conclusiones fueron malinterpretadas y simplificadas por políticos estadounidenses y por parte de la comunidad educativa”.

La creencia se propagó tanto que, incluso, en 1998 el estado de Florida, USA, aprobó una ley que impulsaba a las guarderías públicas a que los niños escuchasen al menos una hora de música clásica al día.

Pero no sólo lo anterior llama la atención. Cuando una creencia está tan instalada, se le suelen atribuir aseveraciones científicas no verificadas y se justifican resultados a partir de tal creencia. Por ejemplo, las mismas escuelas de La Florida, de las que se hizo mención en el párrafo anterior, informaron de mejoras en el rendimiento académico tras la medida.

Esta es una información para tener muy cuenta especialmente en un periodo en que varios países se encuentran discutiendo sus respectivos modelos educativos. Las neurociencias, y en particular la investigación neuroeducativa, tienen un lugar en la escuela sólo si se interpretan los mensajes de la comunidad científica correctamente.

- Si Mozart no es el efecto, ¿no sirve?

El hecho de que “Efecto Mozart” sea un mito, no significa que la música no tenga ningún efecto en o razón para escucharse o ejecutarse.

En otros artículos se menciona que por diferentes vías se llega a la conclusión de que no es lo mismo una exposición pasiva a la música que la participación activa en la formación musical. Y es esta segunda opción la que no ha de faltar en un currículo educativo, pues es claro que la enseñanza de la música y su práctica contribuyen al desarrollo integral de la persona, sobre todo si se empieza desde las edades tempranas. Además, sí se ha demostrado que la música tiene otras implicaciones de carácter terapéutico y, como se mencionó anteriormente, producto de la estimulación musical se observan post efectos que definitivamente están vinculados a estados emocionales.

En cuanto a Wagner, su fama se basa tanto en sus creaciones musicales (que representan la máxima expresión del romanticismo en la música europea) como en sus ideas revolucionarias sobre la teoría y la práctica de la composición operística. Comenzó su carrera como compositor de ópera convencional, pero cuando comenzó a trabajar en *El anillo del nibelungo* ya estaba creando una forma dramática musical totalmente nueva. La música dramática wagneriana se apoya en el drama griego (que Wagner modelaba para sus textos), en la obra de William Shakespeare y en los versos del poeta alemán Friedrich von Schiller. En su tratamiento de la armonía Wagner llevó el sistema tradicional de tonalidades hasta sus límites, rompiendo las convenciones que imperaban en las relaciones de tonos y acordes y que, tras el exacerbado cromatismo de obras como *el Tristán*, inevitablemente conducirían a la atonalidad del siglo XX. En el siglo anterior la ópera era una sucesión de números independientes: arias, recitativos, dúos, interludios y finales. Para Wagner en el drama musical un principio fundamental era la subordinación de todas las artes, incluida la música, a las necesidades dramáticas de la historia (al menos en teoría, ya que en la práctica Wagner, como cualquier compositor, tendía a dar prioridad a la música). El leitmotiv (motivo principal) permite un desarrollo temático continuado y las complejas evoluciones de los diferentes leitmotivs aumentan la emoción del drama. En la ópera postwagneriana se aprecia una mayor unidad dramática, consecuencia de la tremenda influencia que el arte de Wagner ejerció sobre todas las formas musicales.

A lo largo de su vida, Wagner se enfrentó a numerosos retos, tanto artísticos como personales. Sus opiniones francas lo han involucrado en diferentes controversias, como ocurrió con su apoyo a los movimientos revolucionarios de 1848 y 1849, que le valió la persecución política y su exilio a Zurich. Las dificultades económicas también lo llevaron a cambiar de residencia con frecuencia y a atravesar períodos de intenso endeudamiento. Su ascenso gradual hacia la

fama y el dinero comenzaron con la asunción de Luis II al trono bávaro en 1864, quien lo apoyó financieramente.

Es conocida la polémica en torno al antisemitismo de Wagner, originada a partir de su ensayo *El judaísmo en la música clásica*, en el que atacaba a colegas como Mendelssohn y Meyerbeer y sostenía que los músicos judíos no eran capaces de una creatividad genuina. Posteriormente, el nazismo ha utilizado algunas de sus obras para realzar y enaltecer el espíritu heroico y nacionalista alemán de inicios del siglo XX. La Sociedad Richard Wagner, compuesta principalmente por seguidores nazis del compositor, y el teatro de Bayreuth creado por el maestro teutón para montar sus óperas, fueron unos de los centros de actividades culturales de los nazis.

A pesar de estas controversias, la visión artística de Wagner y sus innovadoras composiciones tuvieron un impacto profundo y duradero en el mundo de la ópera y la música clásica. Sus obras se siguen interpretando y celebrando hoy en día, y su música es reconocida por su intensidad emocional, su complejidad armónica y su grandeza. *Tristán e Isolda*, quizás su más lograda ópera, representa el inicio de la música moderna. Con su composición Wagner exploró los límites del sistema tonal tradicional señalando el camino hacia la atonalidad en el siglo XX.

La influencia de Wagner se extendió mucho más allá de su vida, inspirando a compositores como Gustav Mahler, Richard Strauss, Alban Berg e innumerables otros que trataron de ampliar los límites de la música y el teatro. Su vida y su obra siguen siendo objeto de fascinación y debate, y su inmenso legado artístico eclipsa las controversias en torno a sus creencias y acciones personales. Se le considera uno de los compositores más influyentes de la historia de la música occidental, y sus aportaciones al mundo de la ópera siguen dando forma al género hasta nuestros días.

Así, Richard Wagner es sin duda una de las figuras más polémicas que ha engendrado la música culta occidental. Su música no deja a nadie indiferente y ha sido causa de diversos enfrentamientos. Pero si la música no es un ente aislado del mundo que la rodea, los sentimientos que ella despierta tampoco pueden serlo.

Es cierto que en algunas ocasiones las discusiones sobre Wagner se centraron en asuntos musicales o dramáticos como el tratamiento del texto, la importancia de la melodía o en cuestiones estéticas como las formas de expresar belleza y la concepción de la misma, entre

otros. Pero la gran mayoría de veces tanto los partidarios como los detractores del compositor alemán mezclaban su opinión sobre su música con nacionalismos, intereses económicos, política, enemistades e, incluso, el carácter del propio compositor. Si bien esto podía hacerlos más subjetivos desde el punto de vista de la técnica y la musicalidad estrictas, no podemos olvidar que la música se crea y recrea en sociedad y que en su concepción de ella influyen, nos guste o no, todo tipo de hechos sociales.

El conflicto estético más importante fue la contraposición entre el gusto italiano y el alemán. Aquí subyacen dos formas de entender la música, en concreto la ópera. Hasta el momento la escuela italiana había gobernado en el ámbito operístico y su función esencial era deleitar al oído. Para conseguirlo la música debía imitar la naturaleza, es decir, los cantos y danzas populares, los sonidos de los animales, etc. Esta emulación se conseguía haciendo que las voces cantaran melódica y sentimentalmente; la melodía predominaba sobre la armonía. La música era el fin de la ópera; la ópera estaba al servicio de la expresión estrictamente musical.

Wagner tenía una visión diferente de la ópera. Para él la música debía reforzar al texto. El drama era el fin y la música era el medio de expresión, que servía para potenciar la verosimilitud dramática. Wagner propuso una unión de las artes mediante el concepto de *Gesamkunstwerk*¹ y reformó el drama musical, encargándose de componer todas las partes (música, texto, escena, etc.). La finalidad última del drama musical sería la educación social; tal y como lo señala José de Letamendi, médico y académico español, ensayista musical y gran aficionado a Wagner. Como características musicales destacan una armonía densa y la melodía infinita. Así, algunas obras de Wagner pueden exigir, para un completo disfrute, preparación y conocimientos previos puesto que se alejan del deleite auditivo como principal objetivo.

Los wagneristas ensalzaron y defendieron la figura de Wagner. Para ellos la reforma que llevó a cabo era necesaria y un paso adelante no solo en la música sino en todas las artes. Los antiwagneristas, en cambio, rechazaban esta reforma que para ellos era antimusical, y una manera errónea de expresar lo bello. Criticaban el uso que Wagner hacía de la voz, la densidad de su armonía y la poca consideración que tenía con un público acostumbrado a una expresión operística tradicional.

¹ Obra de arte total (Richard Wagner)

Ciertamente, tanto la audiencia italiana como la española tuvieron dificultades para asumir la estética wagneriana. En España la mayoría de óperas que se representaban eran de estilo italiano. Tal era la situación que Francisco Barbieri le aconsejó a Ruperto Chapí que se alejara de la estética wagneriana si deseaba tener éxito. Siendo un compositor joven debía hacer obras que agradaran al público (de estilo italiano) y así conseguir fama; no debía arriesgarse con el estilo de Wagner, que no gozaba de buena acogida.

Pero la oposición entre el gusto italiano y el alemán fue más allá de la música. En las décadas de 1860 y 1870 tuvieron lugar las unificaciones de Italia y Alemania. La idea de una nación unida era importante, reforzada por la música. Tanto las obras de Wagner como las de Verdi se consideraron claves en los movimientos nacionalistas de Alemania e Italia. En Italia utilizaron el nombre de Verdi como acrónimo para el lema nacionalista *Vittorio Emmanuele Re d'Italia* aclamando así a Víctor Manuel rey de una Italia unificada.

Es lógico pensar que si la música de estos compositores se sentía como propia e identitaria cualquier expresión artística que representara el nacionalismo de otro país provocaría rechazo. Aún mayor sería el apartamiento italiano respecto a lo germano debido al conflicto fronterizo y territorial entre el Imperio Austrohúngaro e Italia a causa de la unificación de esta última. Esta sería una explicación a la reacción que se vivió en Italia cuando se estrenaron las óperas de Wagner. El estilo italiano estaba tan arraigado y tenía un significado nacional tan fuerte en aquel momento, que uno diferente que representaba el nacionalismo alemán como lo hacía Wagner difícilmente iba a tener una buena acogida.

Muchos autores, entre ellos Antonio Peña y Goñi, acusaron a los italianos de tener demasiado amor propio. Parecían querer señalar que no aceptaban la música de Wagner debido a su nacionalismo exacerbado y no porque esta no tuviese calidad. Y es que en el caso de España, las discusiones sobre Wagner surgen por razones en parte económicas. El dueño de la revista *La España Musical*, Andrés Vidal y Roger, era socio del representante de Wagner en Italia, Francesco Lucca. A *La España Musical* le interesaba promocionar y defender a Wagner y se enzarzó en discusiones tanto con medios italianos como con españoles.

Los antiwagneristas no le auguraban un buen futuro a las obras de Wagner en España puesto que aquí imperaba el gusto italiano. Criticaban que la verdadera razón por la que los wagneristas españoles defendían su música era una razón económica, no había motivos musicales para defenderla. De estas discusiones resultan especialmente curiosos los retos que

se lanzan y luego nunca llegaban a producirse para justificar sobre una partitura los méritos, o la falta de ellos, en las obras de Wagner.

También en España se consideraba que la reforma de Wagner era antimusical. Si bien los wagneristas se sentían progresistas y visionarios de un “arte del porvenir”, los antiwagneristas los tachaban de intransigentes y estos, a su vez, eran calificados de conservadores, retrógrados y tradicionalistas por los wagneristas.

Dentro del panorama español destaca la figura de Francisco Barbieri que, aunque pretende mediar en la polémica, deja ver algunos tintes antiwagneristas en sus argumentaciones. Considera que el juez final de la obra será el público, pero denuncia incoherencias entre la teoría y la práctica y un terrible uso de la voz por parte de Wagner. Aconseja a los antiwagneristas que tengan en cuenta que la música evoluciona y a los wagneristas que no olviden la tradición. Si bien aquí Barbieri está tratando de parecer imparcial, se muestra claramente antiwagnerista cuando ataca la obra de Chapí por su influencia wagneriana. Seguramente estaría condicionado por el hecho de que Chapí fuese alumno de Arrieta, con quien Barbieri no tenía buena relación.

Otro de los argumentos que se utiliza para despreciar la obra de Wagner es su carácter y sus actitudes. Por ellas se le ha considerado engreído, soberbio, vanidoso y orgulloso. No era claramente una persona que despertara muchas simpatías. Además, su relación con Luis II de Baviera, un rey excéntrico y desequilibrado que parecía estar encaprichado con él, no era del agrado de muchos. Los antiwagneristas aseguraban que las perversiones de Wagner pervertían su música: “los delirios de Wagner y su escuela tienden a pervertir por completo la música, convirtiéndola de encantador lenguaje del alma en una especie de cálculo matemático”. Los wagneristas decían que la crítica debería centrarse en su obra y no en su carácter puesto que “al fin y al cabo, en las circunstancias por las que él ha pasado muy pocos habrían procedido de distinta manera” (Marsillach y Lleonart, 1879). Alababan la confianza que Wagner tuvo en sus propias obras, lo que le hizo alcanzar el éxito.

Letamendi presenta a Wagner como un gran maestro ilustrado. El wagnerismo es la “Nueva Ilustración”. España en aquel momento vivía una gran agitación política y sus últimos años como Imperio pero, pese a esto, el sentimiento nacionalista español existía. Ante la imposibilidad de ser una gran nación territorial o política, el wagnerismo ofrecía la ocasión de ser una gran nación en el ámbito cultural e intelectual. “Ella, la raza hispánica, es la llamada a

salvar cuánto hay de efectivo, de ideal, de noble y desinteresado en la verdadera cultura de la Humanidad” (LETAMENDI, 1907).

El juicio que se hizo y se hace de Wagner y su obra no es sencillo de analizar porque intervienen muy diversos factores. Todas estas discusiones y argumentos reflejan claramente que la música es algo más que notas en una partitura, tiene connotaciones culturales, políticas, ideológicas, etc. La música es sociedad y no puede separarse de ella. Nuestra concepción y nuestro gusto se ven influidos necesariamente por nuestro contexto social y nuestros ideales. Lo importante es ser consciente de ello a la hora de leer tanto la historia como el presente.

La música de Bob Dylan también tuvo mucha influencia en la sociedad sobre toda en la de los Estados Unidos. Hacía apenas años, Bob Dylan era «el profeta». Así lo llamaban sus feligreses. La parroquia de la música folk en Estados Unidos lo consideraba «la voz de una generación». De la mano de **Joan Baez**, y elevándose poco a poco sobre sus primeros tres discos, aquel músico de Minnesota había llegado a convertirse en uno de los cantautores más importante del país. Sin embargo, para el circuito más purista y conservador de la música folk Bob Dylan representaba algo más. Él era su mesías. Su segundo álbum, *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963), y el tercero, *The Times They Are a Changin'* (1964), conformaban el catecismo en el que se comprendía su doctrina. Allí estaba su estilo desierto, deliberadamente elemental, formado por el sonido de una guitarra acústica y el de una armónica. Allí estaban sus canciones protesta, que hablaban de frustración y de desencanto, que dibujaban alegorías sobre la realidad social de Estados Unidos y que subrayaban la responsabilidad de los gobernantes en muchas de las circunstancias que conformaban esa realidad.

A modo de denuncia, sus letras recogían las demandas de la clase obrera, construían alegatos contra las situaciones de injusticia y abuso a las que estaban sometidas las minorías. Canciones como «*Blowin' In The Wind*», «*Masters of War*» o A «*Hard Rain's a Gonna Fall*» se referían a los problemas que preocupaban a la sociedad y lo hacían desde un punto de vista intrépido y desafiante. Para sus seguidores, Bob Dylan era un elegido. Alguien que predicaba sobre la lucha por los derechos civiles, sobre el desarme nuclear, sobre la oposición a la guerra de Vietnam o sobre los estragos de la explotación laboral. Y lo hacía directamente, sin metáforas incomprensibles ni grandes artificios retóricos. El suyo era un lenguaje agudo pero cargado de lirismo que había encontrado su mejor acomodo en el folk debido a la influencia de Woody Guthrie: «Sus canciones tenían el barrido infinito de la humanidad diría

un joven Dylan un par de años antes. Me dije a mí mismo que iba a ser el discípulo más grande de Guthrie». Pero el discípulo acabó convirtiéndose en maestro.

Hasta que se cansó. Aquel chaval idealista que se había mudado en 1960 de Minnesota a Nueva York con veinte años había encontrado en la pretendida pureza del folk y la canción protesta algo que no le gustaba. Algo que le decepcionaba. Habían pasado cinco años y de pronto su visión del mundo y de la función de la música era otra. En 1965 publicaba el disco *Bringing it all Back Home* y sus adeptos se encontraron huérfanos. En sus letras ya no existía aquella intención de protestar, de reivindicar los derechos del pueblo, y además se había producido cierta evolución hacia el surrealismo. Algo que ya sucedía también en su cuarto disco, *Another Side of Bob Dylan*, provocando que algunas de las voces más influyentes del folk comenzasen a hacer sonar las alarmas. En la revista musical *Sing Out!*, su editor, Irwin Silber, publicó: «Dylan ha perdido de alguna manera el sentimiento de la gente y se ha enmarañado en la paranoia de la fama».

El aporte e influencia de Dylan en la música popular resulta difícil de cuantificar. Como compositor ha incursionado en la canción folk confesional y la denuncia política, y desplegado una narrativa que se ha movido de los relatos de conciencia a los más alucinados pasajes.

Desde su irrupción con su homónimo debut de 1962 rompió con el mito y la noción que para cantar había que tener una gran voz. Con su voz nasal y su peculiar estilo redefinió el rol de los vocalistas dentro de la música popular. Aunque su primera etapa es la que lo posicionó, Bob ha trascendido más allá de la generación que lo transformó en un icono contracultural de cuya voz salían cuestionamientos con los que casi todos se identificaban o descarnadas canciones de amor, desamor, soledad y desarraigo.

Así, sucesivas generaciones han bebido de sus formas y mantenido su nombre como uno de los pilares en la evolución no sólo del country-folk-rock, sino de la canción de autor en términos generales, aún durante su período de menor impacto durante los años 80 y principios de los 90. Son pocos los intérpretes y cantautores dentro del folk-country-rock que no han versionado a Dylan alguna vez, desde Nick Cave a Cat Power. Bob Dylan es una necesidad emocional y ahora más que nunca su discurso literario transmutado en canciones, tan válido como quien escribe cuentos, novelas de ficción o crónicas, se hace necesario para entender a la sociedad contemporánea.

Bob Dylan, en definitiva, no es un cantante más, sino un pensador que, con su guitarra y su armónica, cambió el modo de enfocar muchos de los problemas sociopolíticos de su época e influyó decisivamente en su generación. Sin duda, a la vuelta de cincuenta años, ha pasado ya a formar parte de la historia de la cultura popular contemporánea.

3-2) La literatura como motor de la sociedad africana

Durante mucho tiempo y quizás aún hoy, cincuenta años después del inicio de las independencias el continente africano ha sido fuente de inspiración y decorado apto a la necesidad de exotismo y de emociones fuertes del público europeo. Según Catherine N'Diaye (1984), el exotismo es la curiosidad que fija inmediatamente las cosas en una alteridad radical, absoluta. El exotismo es una forma de encuentro con el Otro que está en las antípodas de la búsqueda, del conocimiento; en realidad es un “anticonocimiento”, puesto que prescinde de la investigación y del examen de aquello con lo que se relaciona, contentándose con el uso y abuso del cliché. Así, cuando a la novela del antillano René Maran, *Batouala*, véritable roman nègre (1921) se le concedió el premio Goncourt, “algo había cambiado para los hombres de color”, como manifiesta Lilyan Kesteloot. Pero ¿qué había cambiado, si es que ése es el momento inicial del proceso? La literatura africana es una literatura de reacción, pero, ¿contra qué reacciona? Debemos pues recordar, aunque sólo sea someramente, los hechos históricos que subyacen en esta literatura dándole forma en la reacción, en la reivindicación de una identidad en búsqueda. La historia pone de manifiesto que los frutos de las relaciones entre el continente africano y el continente europeo están determinados por una larga historia de explotación de las riquezas humanas y materiales del primero: la trata y la esclavitud durante cinco siglos, y la posterior invasión y reparto de los territorios entre las diferentes potencias europeas (en 1885, en la Conferencia de Berlín), han modelado la realidad del continente, no sólo en la edad moderna y contemporánea, sino también en lo que a su futuro se refiere. Un futuro marcado por un siglo de presencia de la administración colonial, por las diferentes políticas descolonizadoras, y por un panorama actual de sobra conocido pero no por ello menos desolador de enfrentamientos bélicos, hambrunas y epidemias, fruto de las políticas colonizadoras y neocolonialistas.

La realidad es que, aún en la actualidad, hablar del continente africano y de sus habitantes es instalarse en un imaginario desigual y discriminatorio que tiene su origen en los primeros contactos. Son numerosas las causas que lo generan y que darán lugar, en el siglo XIX, a lo que se ha llamado el racismo científico o “racialismo”. Según William Cohen (1981) el origen de este camino hacia la desigualdad parte del desconocimiento de los primeros viajeros que

asumieron los rasgos diferenciales (color de piel, religión y costumbres) como constitutivos de un globalizador mito del “hombre negro”, construido evidentemente desde la supremacía europea y desde las dificultades cotidianas que el continente africano les hacía vivir; un lugar donde su existencia era generalmente incierta y penosa, y donde el calor y las enfermedades se cobraban numerosas víctimas. A ello hay que añadirle unas diferencias, ciertamente evidentes, que se resumían en el aspecto físico, en la organización social y en la cultura de los africanos. Este cúmulo de circunstancias, que se dan en los primeros contactos con los habitantes del continente africano, hace que se fragüe la idea de unos territorios vírgenes en lo que a lo cultural se refiere, unos territorios que había que civilizar, puesto que, antes de la llegada de los europeos, África era una gran “tabla rasa”, un continente de “salvajes y primitivos”. La constatación especular de la diferencia determinó la desigualdad de los africanos, imagen que perdurará a lo largo de los siglos y será no sólo la base de la diferencia desigualitaria, sino el punto de partida de la justificación de la esclavitud y de la trata de los africanos. De hecho, los aires libertarios e igualitarios emanados de la Revolución no consiguieron, ni siquiera, que la abolición de la esclavitud (promulgada el 4 de febrero de 1794) fuese una realidad; de hecho, Napoleón reinstauró la esclavitud en 1802. Ser esclavo era una consecuencia ‘natural’ del hecho de ser inferior al ser humano, casi un ‘semi-humano’, un convencimiento que impidió que la esclavitud no fuese abolida hasta 1848.

Mientras las teorías sobre la desigualdad entre las razas humanas se consolidan a lo largo del siglo XIX, tras la colonización se impone una nueva mirada hacia África, cuyo territorio ha quedado repartido en la Conferencia de Berlín (noviembre 1884-febrero 1885) entre las potencias europeas. Las novelas de Jules Verne (*Cinq semaines en ballon: voyage de découverte en Afrique par trois Anglais*, 1863, o su obra póstuma, *L'étonnante aventure de la mission Barsac*, 1919), las revistas “*La quinzaine littéraire*” o “*Le tour du monde*”, ponen de moda el personaje del explorador y dan lugar a otra forma de exotismo más documental, que se propone mostrar al público francés la diversidad étnica y geográfica de sus colonias. Esta literatura de conquista y de divulgación geográfica, al mismo tiempo, cosechará sus mayores éxitos con las novelas de aventuras exóticas de Pierre Loti, Rudyard Kipling o Joseph Conrand, y más adelante, alrededor de los años veinte del pasado siglo, con autores como Valéry Larbaud, Blaise Cendrars o Paul Morand.

A partir de este momento y motivada por la expansión colonial y el reparto del continente, la literatura francesa se hace eco de las necesidades de la Administración y utiliza el fervor exótico para trasladar una ideología de apoyo a la empresa colonizadora. De esta manera la

exaltación del hecho colonial consolida esta otra actitud de literatura exótica, de aventuras, que se desarrolla a finales del siglo XIX y que tiene como marco ambiental el continente africano; una literatura de conquista, que celebra la colonización como si de una nueva cruzada de Occidente se tratase; una literatura que servirá para hacer reaccionar a los lectores franceses en ese fin de siglo decadente. La exaltación de la empresa colonial se prolongará hasta mediados del siglo XX, ya que, tras la Segunda Guerra Mundial, la opinión pública vuelve la espalda a las colonias y se vuelca en la reconstrucción de una Europa destruida. Por ello, quizás, la literatura colonial, más que nunca, debe ser una exaltación de los “héroes” que han defendido un frente lejano, en el que también se han sentido y mucho las consecuencias de la guerra.

De cualquier manera, como Chevrier (1984) concluye, la literatura colonial no centra su atención en los colonizados. En el mejor de los casos, cuando se refleja su existencia, se hace a través de la mirada corrosiva de los colonizadores. La recurrencia a los términos zoomorfos demuestra el grado de deshumanización de los testimonios de esta literatura que modifica radicalmente su característica de partida: el exotismo literario pasa de poner en escena el lugar privilegiado del sueño romántico a degradar lo pintoresco. Porque, paradójicamente, la obra civilizadora europea se basará en la compensación de la imagen creada y mantenida por los propios europeos: para poder justificar un desembarco civilizador, tienen que existir sujetos que lo necesiten, que sean capaces de asimilar.

Como réplica a esta situación, en 1950, uno de los ideólogos de la Negritud y creador del neologismo, el poeta antillano Aimé Césaire, en su *“Discours sur le colonialisme”* (1950: 11), afirma que la colonización “desciviliza” al colonizador, lo “embrutece” en el sentido literal del término. Pero, la realidad es que la imagen que se forma y se traslada de los africanos, resultado de la mirada de los blancos, permanece a lo largo de todo el siglo XX y, aún hoy, podemos decir que está en la base de la mayoría de las relaciones que se mantienen con el continente vecino. Por ello no es de extrañar que los primeros textos escritos por los propios africanos pongan de manifiesto esa “mirada blanca” interiorizada y la consiguiente gratitud hacia la metrópoli, verdadera madre-patria que los ha acogido y ayudado. Es el caso de los que se consideran los primeros escritores senegaleses, Léopold Panet *“Relation d’un voyage du Sénégal à Soueïra”* (Mogador), (1850) y David Boilat *“Esquisses sénégalaises”*, (1853).

En los primeros años del siglo XX, fruto de los programas de enseñanza llevados a cabo en las colonias, surge una serie de textos literarios africanos, escritos en lengua francesa, que

pueden ser considerados los precursores de la literatura que posteriormente se desarrollará aunque lógicamente no compartan su función, ni su ideología. En la primera etapa de esta narrativa, la incipiente y escasa producción se caracterizará por reflejar los gustos literarios de la metrópoli así como las bases de su política colonial: la formación “francesa” de los autores y el impensable por lejano horizonte de la independencia política inciden en la novela de la época, convirtiéndola en una prolongación africana de los principios rectores del continente. Un ejemplo sería la obra autobiográfica, “*Force-bonté*” (1926), de Bakary Diallo.

La literatura de esta época cumplirá con las expectativas del continente europeo. Su nacimiento, coincidente con la novela colonial, determinará la temática a tratar y el estilo de escritura. De esta manera, los escritores africanos completarán la visión que se tiene del continente desde dentro, con una escritura que se quiere realista, costumbrista y que pretende, además, profundizar en los rasgos psicológicos de los africanos. Es en esta línea en la que estaría la novela de René Maran, “*Batouala, véritable roman nègre*”² (1921), que sirvió de presentación de otra forma de mirar y presentar al continente y a sus habitantes. Pues, aunque el autor afirma en su prólogo que se limitó a “traducir lo que había oído y a describir lo que había visto” y que fue concebida como “una novela de observación impersonal”, objetiva y sin ánimos de crear polémica, la realidad es que la polémica estaba servida: en ella, los personajes que encarnan a los funcionarios coloniales son mostrados, al contrario que en la novela colonial, como unos seres amargados, que pasan sus días entre el alcohol y las intrigas sexuales, sin ningún ideal que los aliente ni ninguna consideración ni respeto por sus administrados. Pero los africanos no salen mejor parados: perezosos, primitivos, salvajes, no representan tampoco al “buen salvaje” romántico.

Algo ha cambiado. La mirada que enfoca y enjuicia el continente africano y a sus habitantes no es ya una mirada estereotipada, blanca, que cuenta la historia desde su óptica. La historia del país Banda es contada por *Batouala*, el héroe narrador que pone de manifiesto el engaño terrible que supone la “civilización” cuando olvida los principios rectores del humanismo y se convierte en una pura actividad comercial.

La realidad es que los clichés fraguados a lo largo de siglos, los estereotipos basados en la desigualdad absoluta y elaborados, lógicamente, desde la superioridad blanca tendrán una aliada excelente en la literatura colonial. Pero este imaginario requiere una contrapartida

² Muestra el impacto de esta obra fue la traducción al castellano por José Mas quien también hace la presentación de la novela.

argumental, una reacción. Si bien es cierto que el objetivo fundamental de estas novelas es la presentación de la realidad africana, también lo es que esta realidad va más allá de los aspectos “costumbristas”. En efecto, ya en la primera etapa, asistimos a lo que será el núcleo de la producción narrativa posterior: el enfrentamiento entre el individuo y la sociedad, con el agravante de tratarse de una sociedad en transformación, dada la imposición de unos modos de vidas diferentes y extraños a los propios. No es de extrañar pues que, a menudo, los escritores acudan a la autobiografía para reflejar con exactitud el conflicto que supone el “dejar de ser para no ser aún”. Este tema, tratado desde todos los ángulos, y que se repetirá hasta constituir el principal tópico de la literatura africana, estará en la base de las reivindicaciones del movimiento de la Negritud.

Si algo une radicalmente a los poetas, a los intelectuales, a los escritores de la Negritud, es el hecho de creer firmemente en la necesidad perentoria de reivindicar una identidad propia; identidad cultural de vocación panafricana o pan-negra, ya que en ella se verían reflejados sentimientos, búsquedas, reivindicaciones de afroamericanos, caribeños, malgaches y africanos.

La Negritud vino así a sumarse, en el tiempo y en la trayectoria, a las primeras voces que defendieron, en Estados Unidos, una identidad cultural propia con valores y derechos universales. El movimiento del Renacimiento negro que se formó en Harlem, sobre todo tras la Primera Guerra mundial, recogía las inquietudes plasmadas en las obras de Du Bois, Langston Huges y Claude McKay, entre otros. El Renacimiento negro postulaba la toma de conciencia sobre la situación de los afroamericanos: privados de derechos elementales, relegados en lo político y en lo social, arrastrando, en definitiva, las consecuencias de la esclavitud, se proponían reaccionar como africanos ante los problemas específicos de los africanos.

Esta ideología de reivindicación se traslada a Europa, a donde se exilian muchos de estos jóvenes de Harlem, tras el fracaso de sus propuestas en Estados Unidos. Y los ecos de Harlem se oyen en el París de los años veinte, donde los intelectuales africanos y antillanos, lejos de sus familias y de sus raíces, se formaban en los centros franceses; allí asimilaban la cultura occidental al mismo tiempo que empezaban a sentir la necesidad de encontrar una referencia propia. A pesar de su educación francesa, se sienten y reconocen diferentes de los europeos, a los que están destinados a imitar. Por ello, los movimientos intelectuales negrófilos, europeos

y americanos, de principios de siglo, serán la base del cuestionamiento y el cambio en las mentalidades africanas.

El interés por África crece en Europa: artistas y escritores como Picasso, Giacometti, Apollinaire, Gide o los surrealistas vuelven su mirada hacia el continente africano buscando una nueva inspiración. La antropología abandona los presupuestos anteriores y reivindica un alma y una cultura negras. A ello ayudará la aparición de una serie de revistas (*La race nègre*, *La voix des nègres* o *Le cri des nègres*, *La dépêche africaine*) que juegan el papel de divulgación de las nuevas inquietudes políticas y culturales. La crítica parece estar de acuerdo, a pesar de determinadas voces discrepantes, en la función fundamental que desempeñó “*La revue du monde noir*” (1931-1932) en lo que a las cuestiones culturales se refiere. Gracias a ella, los artífices de la Negritud descubrirían las obras de los poetas negroamericanos y a veces, incluso, se encontrarían con los propios autores. Nacida con motivo de la Exposición Colonial de 1931, la revista reunía a intelectuales de todos los países, lo que permitió un abanico diverso de colaboraciones en torno a la causa negra.

Pero, sin duda, las revistas que se sitúan en los prolegómenos de la formación del movimiento de la Negritud serán “*Légitime défense* (1932) y *L’étudiant noir*” (1934). Mientras la primera fue impulsada por los estudiantes antillanos para acusar a la burguesía de las islas y reivindicar su diferencia racial, la segunda fue concebida como un periódico corporativo y de combate, cuyo objetivo era el fin de la tribalización, del sistema clánico en que vivían los estudiantes en el Barrio Latino parisino. A partir de ese momento, se dejaba de ser un estudiante martiniqués, guayanés, o africano para ser únicamente un estudiante negro. El objetivo de “*L’étudiant noir*” fue el combate cultural y no el político que caracterizaba a “*Légitime défense*”. A ellas se unirá, en 1941, *Tropiques*. Fundada por el martiniqués Aimé Césaire, su fin era el reconocimiento de su propia raza ya que la población de las islas, víctima de tres siglos de esclavitud y colonización, estaba constituida por negros o mestizos.

El reconocimiento de África, como cultura y raza de origen, se convertirá pues en el punto de partida de una nueva lucha. Y, con él, la apertura a los problemas de todos los hermanos de raza. La Negritud tenía un objetivo central: dar a conocer al mundo, contrariamente al imaginario dominante, que el continente africano no era una tabla rasa cultural antes de la llegada de los colonizadores, sino que la negación de la lengua, de la cultura, de la religión propias no había sido más que un proceso de negación identitaria, de asimilación.

Así, la literatura africana ha sido desde la antigüedad el motor de la sociedad africana. Denigrando y denunciando la injusticia de la colonización, pero también el comportamiento de ciertos dirigentes africanos después de la independencia. Todo esto para una África unida, y libre.

La música como la literatura ha tenido una influencia notable en la sociedad. Jugando roles muy importantes a través de sus autores para una sociedad de convivencia y donde cada uno tiene su punto de vista en su desarrollo. Eso se hace con diferentes métodos como la poesía y la ópera que van a constituir nuestra cuarta parte.

IV) La literatura como orientación musical

4-1) La poesía

La poesía es un género literario mediante el cual el ser humano es capaz de expresar de forma escrita sus sentimientos, emociones y reflexiones en torno a la belleza, el amor, la vida, la muerte y muchos otros temas. En otras palabras, la poesía es una forma distinta de lenguaje que nos permite expresar aquello que a veces es inexplicable con el lenguaje cotidiano.

Se reconocen las dotes y el talento de los escritores de poesía por las sutiles elecciones de palabras y el uso de metáforas y rimas que brindan musicalidad a las obras. Las más populares tocan temáticas relacionadas con el amor y el romance, la batalla y el heroísmo, y las tradiciones de un pueblo. La poesía ha sido una parte fundamental de la literatura desde tiempos antiguos y ha evolucionado junto con la sociedad y sus diversas formas de expresión artística.

Las grandes culturas antiguas desarrollaron estilos poéticos distintos y particulares, como los “haikus” en Japón o la “oda” en Grecia, que solían estar escritos en verso y daban importancia al uso de la métrica o la rima. A principios del siglo XX se desarrolló una corriente vanguardista que amplió las dimensiones de la poesía, con la incorporación del verso libre y de nuevos mecanismos y formas de relacionarse con el lenguaje.

Desde que el ser humano desarrolló la capacidad de expresarse a través de las palabras, surgieron diversas manifestaciones lingüísticas. Entre ellas, hay una que representa la cumbre del lenguaje, porque, ¿qué es la poesía, sino el arte de la palabra en su máxima expresión?

La poesía es una de las formas más antiguas y ricas de expresión artística que ha evolucionado a lo largo de la historia. Su origen se remonta a la lírica, un género que se

caracterizaba por ser acompañado de música y en ocasiones de danza, y que fue popular en la antigua Grecia. De hecho, el término “poesía” proviene de la palabra griega “lira”, que era el instrumento musical utilizado para acompañar los cantos líricos. A lo largo del tiempo, la poesía ha evolucionado y se ha diversificado, abarcando desde la épica que narraba hazañas de héroes y dioses, hasta la expresión más depurada de los sentimientos humanos. Siendo una forma de arte universal y duradera, la poesía sigue siendo relevante y valiosa en nuestra sociedad actual. La poesía ha evolucionado a lo largo de los siglos, adaptándose a los cambios históricos y culturales de cada época. En la Edad Media, la poesía se caracterizó por ser una forma de expresión religiosa y moral, mientras que en el Renacimiento, la poesía se convirtió en una forma de expresión artística y literaria, donde el autor plasmaba sus sentimientos y emociones de una manera más subjetiva. En la actualidad, la poesía ha tomado distintas formas y estilos, desde la poesía clásica hasta la poesía moderna y experimental. A través de la poesía, los autores han explorado diferentes temas y aspectos de la vida humana, desde el amor y la belleza hasta la injusticia y el dolor. La poesía ha sido una forma de expresión humana que ha trascendido el tiempo y las culturas, manteniendo su esencia lírica y emocional a lo largo de la historia. Su origen y evolución son parte fundamental de la literatura y la cultura en general.

La poesía lírica es un género literario que se caracteriza por la subjetividad en la expresión de los sentimientos del autor. Puede ser escrita en verso o en prosa, aunque en este último caso se conoce como prosa poética. El lenguaje utilizado en la poesía pretende crear un mundo connotativo, sugerente y polisémico, lo que resulta en un texto altamente elaborado y denso en su expresividad. El poema es la máxima expresión de este género, ya que es un conjunto de versos organizados en estrofas y con rasgos distintivos como la musicalidad, el simbolismo y la evocación.

Antiguamente, la poesía se escribía únicamente en versos formados por un número fijo de sílabas (tetrasílabo, hexasílabo, alejandrino, etc.), una determinada distribución de los acentos y una rima, que darían como resultado un ritmo y un tipo de composición particular: copla, seguidilla, redondilla, cuarteto, etc.

Sin embargo, de acuerdo a la definición de poesía que propone la RAE, la poesía es la manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa. Por lo que, actualmente, la poesía puede estar compuesta tanto en verso como en prosa y no por ello deja de ser poesía.

La poesía es un arte literario que nos permite ver el mundo de otra manera y nos ayuda a desarrollar nuestra creatividad. Hay poemas que sabemos de memoria, algunos que ponen de manifiesto nuestros sentimientos más profundos y otros que retratan la identidad de un pueblo entero.

Y, si nos preguntamos qué es la poesía para los poetas, podríamos decir que es el medio que emplean para expresarse y dar a conocer su opinión acerca de determinados temas, de manera bella, haciendo un sabio uso de las palabras y los recursos literarios.

En efecto, la poesía es un género literario que tiene muchas características. Generalmente, la poesía es definida como un género literario que es un medio de la belleza y el sentido estético a través de la palabra escrita. La poesía puede presentarse en verso o en prosa.

Dependiendo de sus características, la poesía tiene una métrica. Esto quiere decir que cada línea o estrofa de un verso debe estar compuesta por cierta cantidad de palabras. Por lo tanto, la poesía se ve sometida a un conjunto de reglas bien definidas.

Uno de los rasgos fundamentales de la poesía es que se basa en un lenguaje figurativo, connotativo y que suele ayudarse mucho de la analogía. De esta manera, el mensaje que pretende transmitir un poema muchas veces no es literal, por lo que se encuentra oculto o “entre líneas”.

La poesía es considerada como uno de los géneros literarios más complejos. La poesía puede abordar cualquier temática o problema. No obstante la mayoría de las veces se relaciona con algún sentimiento humano, particularmente con el amor.

Muchas veces, la capacidad para la poesía suele ser considerada como un arte y un bien muy especial. Muchos de los grandes poetas de la historia no recibieron ninguna formación profesional, por lo que podemos decir que desarrollaron plenamente un don que ya tenían dentro de sí. No obstante, como cualquier otra actividad creativa, actualmente la poesía puede ser estudiada y aprendida en muchos centros educativos del mundo.

La característica más común dentro de la poesía moderna, es probablemente la forma abierta y el verso libre, muy diferente de las formas fijas y de la métrica de la poesía tradicional. Hoy en día el lector de poesía encuentra sonetos y baladas de longitud irregulares, con métricas y rimas asonantes. Mientras que en el pasado, los antiguos poetas, debían ceñirse a las distintas

reglas que marcaban la estructura de un poema. Destacando los sonetos, cuartetos, alejandrinos.

La poesía es un género literario que se puede presentar de diferentes maneras, por ello, existen varios tipos o subgéneros de poesía según el contenido o la forma. A continuación se exponen los principales tipos de poesía más empleados según su contenido.

Poesía épica

Es un género literario antiguo que se caracteriza por narrar hechos legendarios o históricos, como batallas o guerras, con la finalidad de exaltarlos. Está compuesta, generalmente, por versos largos, como los hexámetros o versos alejandrinos. Se vale de recursos como la narración, la descripción y los diálogos para contar el desarrollo de los hechos acontecidos en una historia. Este tipo de poemas se dividían en diferentes partes denominadas cantos o libros. A su vez, este tipo de poesía se subdividió en algunos subgéneros como son los cantares de gesta o las epopeyas. Como ejemplo, tenemos: ‘*La Eneida*’, de Virgilio. *La Eneida*, escrita por el poeta romano Virgilio, es una narración que parte de los textos homéricos sobre la guerra de *Troya* a fin de establecer un vínculo mítico con las civilizaciones del oriente mediterráneo. (Escrito entre el 29 y el 19 a. J.-C).

“Una gruta se abre enfrente, de colgantes escollos;
Dentro, aguas dulces y sitiales en la roca viva,
Morada de Ninfas. Se sujetan aquí las naves cansadas
Sin maroma alguna, no las ata el ancla con su curvo mordisco.
Aquí llega Eneas con las siete naves que reunir pudo
Del número total, y desembarcando con gran ansia de tierra
Toman la troyana posesión de la anhelada arena
Y tienden en la playa los cuerpos de sal entumecidos”.

Fragmento del *Libro I* (vv. 166-173) de *La Eneida*, de Virgilio.

La Odisea’, de Homero. *La odisea* es un poema épico que cuenta las aventuras de Odiseo, también conocido como Ulises, en su viaje de regreso a su patria, Ítaca. La historia comienza cuando finaliza la guerra de Troya, narrada en la *Ilíada*, hasta el momento en que finalmente

vuelve a su hogar, muchos años después. (Comenzó el 1 de enero del 800 a. C. y terminó el 31 de diciembre del 701 a. C).

Poesía lírica

Como poesía lírica se denomina aquella que, en la Antigua Grecia, era compuesta para ser recitada como una canción y con el acompañamiento de una lira, de allí su nombre.

La poesía lírica es una expresión de la subjetividad que se manifiesta a través de los sentimientos, las emociones y las reflexiones de la voz poética. En este sentido, es una expresión del *yo*, lo cual la diferencia de los subgéneros dramático y épico.

Desde un punto de vista formal, la poesía lírica se ajusta a las normas de la métrica tradicional: la estrofa, el verso, el ritmo y la rima. Hoy en día, sin embargo, se considera como poesía en general lo que antes se clasificó específicamente como poesía lírica.

“Pequeña del amor, tú no lo sabes,
tú no puedes saberlo todavía,
no me conmueve tu voz
ni el ángel de tu boca fría,
ni tus reacciones de sándalo
en que perfumas y expiras,
ni tu mirada de virgen
crucificada y ardida”.

Fragmento de *Pequeña de amor*, de Jorge Sábines.

Poesía dramática

Es un género literario que combina la poesía con el teatro. Se caracteriza por presentar un conflicto entre unos personajes que dialogan en verso y que actúan ante un público. La poesía dramática puede tener diferentes subgéneros, como la tragedia, la comedia o el drama.

Hablar de poesía dramática, es hablar de *‘La Divina Comedia’*, de Dante Alighieri. Otros ejemplos de poesía dramática son *Edipo rey*, de Sófocles, *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega o *Hamlet*, de William Shakespeare.

Poesía didáctica

Es un género literario que se caracteriza por tener una finalidad instructiva o moralizante. Se vale de la poesía para transmitir conocimientos, consejos o enseñanzas sobre diversos temas, como la ciencia, la filosofía, la política o el arte. La poesía didáctica puede estar escrita en verso o en prosa. Algunos ejemplos de poesía didáctica son *Las fábulas*, de Esopo, *Los trabajos y los días*, de Hesíodo o *El arte de amar*, de Ovidio.

Poesía vanguardista

La poesía de vanguardia es un tipo de poesía surgida en la primera parte del siglo XX. Se caracteriza por su concepción rupturista del arte, su carácter profundamente innovador y por proponer, a nivel formal, una revolución estética en la poesía.

Este movimiento deja a un lado el verso rimado en favor del verso libre. Juega con la disposición de las palabras para crear nuevos efectos, renueva el lenguaje y redimensiona los mecanismos que intervienen en el proceso creativo. Algunas de sus corrientes más importantes fueron el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo.

“Es una calle larga y silenciosa.
Ando en tinieblas y tropiezo y caigo
y me levanto y piso con pies ciegos
las piedras mudas y las hojas secas
y alguien detrás de mí también las pisa:
si me detengo, se detiene;
si corro, corre. Vuelvo el rostro: nadie”.

Fragmento de *La calle*, de Octavio Paz.

Abordar la poesía desde el punto de vista filosófico y literario requiere un pequeño rodeo por lo que significa “expresión”.³ Como expresión, la poesía es posibilidad de encuentro entre el género y la idea ya que es allí donde se manifiesta el pensamiento. La expresión dentro de la obra poética tiene como propósito entablar un diálogo con el ámbito literario, en este caso, el sapiencial, el lenguaje poético. La poesía es, pues, un ámbito particularmente revelador de la creación literaria ya que cumple una función muy concreta dentro de la existencia humana, y

³ “La expresión”, en palabras de Ferrater Mora (1965), está ligada a las formas estéticas, basándose en la teoría de Eduardo Nicol al ligar dicho término al de imaginación: por un lado, está la intuición artística donde no hay diferencia entre una cosa y otra, no hay manifestación de sentimientos sino que el arte es la expresión de los sentimientos o “los sentimientos en tanto que expresados” (626).

esto cuando el hombre la adopta como uno de los modos de “reaccionar” de esta existencia frente a la realidad que la circunda.

4-2) la ópera

La ópera es un género musical de origen europeo que ha estado presente desde finales del siglo XVI hasta nuestros días y cuya evolución se puede dividir en épocas, durante las cuales fue tomando diferentes formas a través de la inclusión y combinación de nuevos elementos y tendencias. A través de la ópera, los compositores han creado obras que recrean historias que combinan diversos elementos como personajes, vestuario, canto, orquestas, escenarios, iluminación, y otros elementos, influenciados por el momento histórico y acontecimientos relevantes del momento, que se representan ya sea de forma dramática, trágica, divertida o una combinación de éstas, entre lo realista y lo idealista. La ópera ha sido una expresión artística para distraer al público, en especial las clases altas, pero también ha sido un medio para algunos artistas de llevar mensajes que buscan transformar a la sociedad. Y es que para comprender la ópera y sus compositores, es necesario analizar su evolución histórica de manera contextualizada, pues ésta refleja acontecimientos históricos y el sentir humano, teniendo en cuenta las temáticas de las obras, los personajes presentes, la evolución de la música, los instrumentos, el sonido, los escenarios, y el público al cual van dirigidas las obras, además los acontecimientos más relevantes presentes en el lugar y la época en que se compuso la obra, además de las tendencias sociales y culturales del momento, y que influyen estas obras y llevan mensajes para los asistentes. Así, hablaremos la evolución de la ópera y su significado para la sociedad, indicando cómo los acontecimientos históricos, sociales y culturales la han afectado o éstos han sido representados a través de las obras operáticas, desde su surgimiento hasta nuestros días.

Para entender la evolución de la ópera se requiere remontarse a la “Tragedia Griega” entre los años 1570 a 1580, pues en esa época un grupo de profesores y artistas que conformaban la *Camerata Florentina*, en torno al Conde Giovanni Bardi, buscaban revivir este arte dramático olvidado. Este grupo se encargaba de dictar las tendencias en el arte, con énfasis en el drama y en la música. En esta primera composición se dio gran importancia a lo que era el canto individual de un rol, por parte de una sola persona. Se empezó a abandonar la colectividad musical, en otras palabras la polifonía, que es un tipo de textura musical en la cual suenan simultáneamente un conjunto de voces que son independientes entre sí. Esto fue un gran paso por parte de la *Camerata Florentina* ya que se estaban dejando atrás siglos de tradición musical, pero definitivamente fue el gran paso que dio lugar al concepto de la ópera que se

conoce en la actualidad. Con esto, la tendencia artística comienza a cambiar, y los prominentes compositores comienzan a adoptar el nuevo concepto. Figuras como Vincenzo Galilei, compositor, teórico y padre de Galileo, y quien revivió algunos apartes de la música antigua griega, así como Giovanni Caccini, cantante y compositor, quienes formaban parte de este grupo, influenciaron la ópera que surgiría más adelante. Es la época de llamado renacimiento, en la que la sociedad se va liberando de la rigidez en los comportamientos impuestos por la iglesia.

Sin embargo, las composiciones de la época como el drama pastoril *Il Pastor Fido*, que traduce el pastor fiel, del poeta Ottavio Rinuccini y el compositor Jacobo Peri, eran de carácter pastoril, alejándose de la “Tragedia Griega”, hacia 1590 en Italia. La primera ópera como tal está representada en *Dafne* de Jacopo Corsi, Ottavio Rinuccini y Jacopo Peri, personaje de la mitología griega en torno a la ninfa Dafne, quien es perseguida por el Dios Apolo, y otros como *Eurídice* que surge en el año 1600 en Florencia, y se basa en el mito de Orfeo. Esta temática sigue estando presente en los inicios de lo que se conoce hoy como la ópera.

En la época del barroco, entre 1600 y el año 1750 aproximadamente, se observa ya un estilo moderno, dejando atrás el manierismo del pasado. La literatura en el culteranismo y conceptismo lleva a la sociedad a una nueva forma de vida más dinámica y en constante cambio. Compositores como Monteverdi continuaron así mismo la evolución de la ópera, dando más profundidad a sus personajes, con *Orfeo*, *favola in musica*, que fue la primera ópera que logró un puesto de importancia dentro de este género musical.

En 1608 surge otra importante obra como es la ópera basada en la leyenda griega de Ariadna. La ópera va tomando forma con nuevas reglas características como el final feliz, diferentes escenarios durante su presentación, junto con danzas, coros, representaciones a varias voces y la cada vez más relevante orquesta. En 1637 abre el teatro San Cassiano en Venecia, que se convirtió en el primer teatro de ópera público.

Es la época de pintores de los Países Bajos de gran importancia como Rembrandt y Antony van Dyck, así como de episodios desafortunados como la peste y la guerra de los treinta años, en la cual se perdieron muchas vidas y obras de gran importancia. En Roma, Galileo Galilei se enfrenta a su juicio ante la Inquisición y en Francia aparece la sublevación o “*Le Fronde*” que marca la rebeldía en contra de la monarquía hacia 1643.

Es entonces cuando la ópera comienza a surgir a lo largo de toda Europa. En Alemania, un importante compositor fue Heinrich Schuetz, con *Dafne* en 1627 o Georg Friedrich Heandel con su ópera *Agrippina* en 1709 y *Seise* en 1738. En Francia surgió la Academie Royale de Musique para promover la ópera francesa con Jean Baptiste Lully y su “*Le burgeois Gentil homme*” en 1670.

No obstante, episodios como la terminación del Commonwealth en Inglaterra en 1660, lleva al regreso de la monarquía y con esto se retrasa la llegada de la ópera a este país debido a figuras como Cromwell y los puritanos, quienes prohibieron las representaciones públicas. Es de mencionar de esta época la obra *Dido y ateneos* del compositor inglés Henry Purcell.

Posteriormente viene la época de la ilustración, y es en esta época que ocurren acontecimientos que aún influyen los tiempos modernos a nivel social, político y cultural e intelectual. Se observa un gran desarrollo de las artes y la ciencia en Europa, gracias a que el movimiento cultural de la Ilustración fortalecía la razón humana frente a la superstición y fe que reinaba en el pasado. En este sentido, su obra fue de gran importancia para la ópera en el clasicismo.

Un cambio en los gustos surge gracias a pensadores como Rousseau y Voltaire que hablaban de imitar la naturaleza, lo que llevó al público a pedir sonidos en las obras más cercanas a la realidad, siendo la ópera buffa o cómica más solicitada en esta época. Los Bach son el ejemplo claro del paso del barroco al rococó, siendo las expresiones musicales del padre y cada uno de los hijos muy diversas.

Prosiguió el clasicismo con su inspiración en patrones estéticos y filosóficos de la antigüedad clásica como es la sobriedad, armonía, racionalidad y equilibrio, la época del concepto del hombre por sobre todas las cosas, que se manifiesta en las diferentes artes. Es una época en que surgen una serie de nuevas composiciones de formas más simples con Giovanni Paisiello (1740-1816), mezcla la burla con la crítica social en *Il barbiere di Siviglia ovvero La precauzione inutile* en 1782, posteriormente aparece *Il babieri di Siviglia de Rossini* en 1816. Así mismo es de mencionar Domenico Cimarosa (1749-1801) con la ópera cómica *Matrimonio Segreto* en 1792, Christoph Willibald Ritter von Gluck con *Orfeo* en 1762 y *Alceste* en 1767, clara muestra de los cambios de la ópera seria del pasado, entre muchas obras más que compuso, logrando reformas importantes en la ópera que lo llevó a ser denominado el padre de la ópera nacional alemana.

Es imposible hablar de ópera sin nombrar a Wolfgang Amadeus Mozart. Este joven prodigio de la música hace parte de las personas responsables de la creación de la ópera como la conocemos. Mozart maneja un estilo de ópera en el que se hace énfasis en las voces, pero no se descuida en ningún momento la maestría de la orquesta. Este joven fue el compositor de numerosas óperas que trascendieron al tiempo. Óperas tales como *Le Nozze di Figaro*, *Così Fan Tutte* y la famosísima obra *Don Giovanni*. Todo esto siendo naturalmente en compañía de su libretista Lorenzo Da Ponte. La producción que propone Mozart está excelentemente proporcionada entre la orquesta, la voz y especialmente el drama. El gran aporte que hace Mozart al mundo de la ópera es el hecho de no descuidar ningún aspecto. De este punto en adelante la ópera se vuelve realmente un espectáculo completo.

La ópera no ha sido olvidada sino por el contrario, cada representación que se lleva a cabo en cualquier país del mundo le devuelve la vida. Actualmente se ve además la utilización de los avances tecnológicos para dar vida a la ópera en todas sus tendencias, y para todo tipo de público.

En el siglo XVIII comienza el movimiento “El Bel canto”. El Bel canto es una producción perfecta de la voz al cantar. La ligadura es la prioridad, lo que implica que se canta ligando las notas a lo largo de una pieza musical, una técnica perfecta de respiración y agudos de calidad. En definitiva una técnica de canto mucho más bella y ornamentada que las anteriores.

Este nuevo movimiento artístico fue llevado a cabo por los compositores más relevantes como Verdi, Donizetti, Rossini y Puccini, por mencionar algunos. Este es el movimiento que dio las obras que se presentan hasta el día de hoy en los distintos teatros de ópera del mundo. En la época clásica se observa cómo se acentúa el dramatismo de la obra. El bajo comenzó a desaparecer luego del barroco, pues en el rococó comenzó un estilo mucho más elegante y refinado, con acompañamientos sencillos en la música, muy contrario al estilo serio del barroco. Sólo el clave se mantenía, no se quería el contrapunto polifónico, menos coloratura, Los pensadores como Voltaire y Rousseau al igual que los racionalistas franceses que proclamaron “imiter la nature”, hicieron un cambio en el pensamiento del público en general.

Ya no querían esas melodías llenas de coloratura y la grandeza del compositor no se mediría por las estructuras contrapuntísticas complicadas, sino por las melodías expresivas más cerca de la realidad. En el clasicismo se establece la orquesta como la conocemos hoy en día y en el siglo XIX se perfecciona técnicamente los instrumentos. Con los “nacionalistas” surge de manera más fuerte el romanticismo y algo de música sinfónica, y comienza la mezcla de

música, drama, poesía y escenario, la orquesta toma más importancia, ligando la música con cada personaje de la trama. Wagner es un nacionalista que añade la tuba wagneriana en sus composiciones, parecida a la trompa pero más bajo. En el siglo XX las orquestas que se incluyen en las composiciones son de muy gran tamaño.

La ópera debe perdurar en el tiempo, pues les da a los asistentes la oportunidad de vivir otras épocas de la historia humana y sus realidades, enriqueciendo los conocimientos de las personas, no sólo en la música sino en la historia que la rodea. Así mismo, la evolución de la ópera está marcada por nuevas tecnologías, tendencias musicales y gustos, lo que podría hacer que pierda el espíritu y mensaje del compositor.

Conclusión

Para concluir, en este TFM, que se enmarca en el vasto campo de los estudios músico-literarios, se centra por tanto en un objeto sumamente técnico, lo que nos permite acercarnos lo más posible a los dos campos literario y musical. Desde una perspectiva decididamente interdisciplinar. Pero aún más que interdisciplinario, este trabajo pretende ser comparativo. Comparar no es sólo revelar semejanzas y diferencias, sino, de manera mucho más dinámica, relacionar, es decir, poner en tensión, poner de manifiesto especificidades. Sin embargo, sí se trata de poner en juego, una en relación con la otra, dos formas de expresión (música y literatura, ambas artes y lenguas), ambas por la elección de un doble corpus sólo mediante el estudio de los procesos de traducción de las palabras de una obra musical se trata por tanto, dentro de un corpus musicolingüístico dado, de comparar varias lecturas musicales de un mismo texto, con la preocupación de no conformarse con juicios normativos, sino de asegurar que su importancia dentro de las sociedades sea aclarado.

Así, la música y la literatura han tenido lazos muy importantes desde la antigüedad. Entre estos lazos, podemos destacar la relación de comparación o de complementariedad. Todos sabemos que la música y la literatura son artes que se complementan. Pero a pesar de esta complementariedad, también notamos una relación de rivalidad muy intensa a principios del siglo XVIII. Este siglo vio competir a la música y la literatura según los autores de cada una de las dos artes.

De hecho, estas dos artes siempre han tenido un impacto positivo en la sociedad. Así, la música tiene un impacto positivo a nivel intelectual y nutricional según autores como Richard Wagner, Bop Dylan y Mozart, quienes son artistas y compositores de renombre mundial. Según el impacto de la literatura, la hemos considerado en nuestro TFM como el motor de la sociedad africana. Sabiendo que la literatura siempre ha sido para los autores africanos un medio de lucha desde la colonización hasta nuestros días.

Sin embargo, la literatura puede ser considerada como una orientación musical a través de la poesía y la ópera. Son dos disciplinas según las cuales la literatura se manifiesta a través de las canciones, ya sea a nivel sentimental o a nivel de compromiso. Es así como podemos decir que la música y la literatura son dos artes interdependientes.

Entonces, la pregunta fundamental que nos vamos a hacer es ¿cuál es el impacto de la música en la literatura y viceversa hoy en día?

Agradecimientos

Antes de todo agradezco a Dios el todo poderoso, por darme la salud hasta realizar mi deseo que era de acabar con este trabajo de mi TFM.

Me gustaría también expresar mi gratitud y reconocimiento a todos los profesores de la universidad de la Laguna que me apoyaron durante mi estancia en España (Tenerife) y contribuyeron en el éxito de mis estudios de máster.

A todos mis compañeros de clase que me dieron la bienvenida y me motivar a integrarme de la mejor manera con mucho respeto y admiración.

A mi tutora Almudena González Brito por su disponibilidad, su tiempo, y respaldo durante todo el máster y sobre todo durante la redacción de este TFM.

A mi familia por todo el apoyo y espero enorgullecerlos algún día. También agradezco a todas las personas que me tocara conocer en el ambiente escolar y que tuvieran que animarme aunque sea una vez.

Por fin quería reconocer al programa de becas Canarias África por facilitar mi estancia en Tenerife y el hecho de permitirme lograr la titulación en la universidad de la Laguna.

Bibliografía

- Art-comedia (theatre de becherel).
- *dictionnaire de la musique* (1768). Paris Duchesne.
- Rousseau J.J (2007). *Diccionario de música* Madrid: Axal.
- Poche C (2005). *Dictionnaire des musiques de la mediterannée*, Fayard.
- Fundación Polar. *Lenguaje para todo. La literatura: El arte de la palabra.*
www.bibliofep.fundacionempresaspolarg.org
- Alberti R (1948). *A la pintura, poema del color y la línea*, alianza editorial.
- Cuando las palabras toman forma: Arte inspirado
www.artellimite.com
- Pitágoras y la música (septiembre 2019), UNAM
<https://www.feriadelaciencia.unam.com>
- Rousseau J.J (2010) *Música y lenguaje*, Universat de Valencia Ferrer Mas, A (Anacleto).
(2010). Rousseau: *Música y lenguaje*, Universat de Valencia
- Pinillos José Luis (1997). *Principios de psicología*. Madrid, España
- Adorno T (2000). *Música, lenguaje y su relación en la composición actual* en *Sobre la Música*, Barcelona, Paidós, pp. 25-35
- Jacobson R (1981). *Lingüística y poética, ensayos de lingüística general*, Barcelona, seix Barral
- Hanslick Eduard (1996). *De lo bello en la música*, Ricordi Americana, vol II, pp. 192
- Lede E (2007). Cruda amarilli (quinto libro de madrigales de Monteverdi), *Revistas de divulgación musical*, Relafare.
www.relafare.eu
- Weber Wiliam (2021). « *Le savant et le general, Les goûts musicaux en France au XVIII Siecle* », P. 20.

- Valls F (mediados del siglo XVIII). « *La querelle des bouffons* »
- Galilei V (1581). *Dialogo della musica antica y della moderna*, Appresso Giorgio Marescotti
- Serra de la Gómez Ramon (1917). *Greguerias*, Editorial Prometeo, Madrid
- Boiza Carlos J (2022). *La relación entre musica y literatura*, Oberon.

www.jcboiza.com

- Huidobro Vicente (1916). *El espejo de agua*, Buenos Aires, Orión
- Terry Eagleton (1998). *Una introducción a la teoría literaria*, México, fondo de cultura económica.
- Campbell D (1997). *The Mozart effect: tapping the power of music to heal the body, strengthen the mind and unlock the creative spirit*, 1 Edition, Nueva York. HarperCollins
- Joliz J y Meurs M (2011). *The Mozart effect*, Journal of the royal society of medicine, 94(4), 170-172
- Joliz J and Meur M (2011). Music alters visual perception, Plos one, 6(4), doi 10. 1373/ journal. Pon 0018861
- Rauscher R S Shaw, G L and Ky C N (1993) *Music and spatial task performance*, Nature
- Tomatis A (1991). “*Pourquoi Mozart?*” , Paris: Hacette

Gutierrez Ferrari (2017). *El rol educativo de la neurociencia*, Salvanet

www.salvanet.cl/mundo-medico/reportajes.com

- Letalemdi José (1883). *Juicio postremo de Richard Wagner. Notas musicales y literarias*, Año II, N 31
- Barbieri (1874). *Carta musicales primera sobre la música de Wagner*, Revista europea, i/25, pp. 2016-220

- Marsillache y LLeonart Joaquin (1878). Ricardo Wagner, *Ensayo biográfico crítico con un extenso prólogo epistolar* del Dr. D de Letamendi, Barcelona, Teixido y Parera
- Peña y Goñi Antonio (1873). “Guiseppe Verdi” *La ilustración española y americana*, XVII/19, P.310
- Dylan Bob (1963). *The freewheelin*, John Hammond, Tom Wilson
- Dylan Bop (1964). *The times they are a changing*, Tom Wilson
- Guthrie Woody (1943). *En route pour la gloire*, Paris, Albin Michel, Rock & folk
- Silber Irwing (1962). *Sing out*, Editorial: New York: Sing Out, Inc
- Kesteloot Llilyan (2001). “*Histoire de la littérature negro-africaine*”, Paris: Khartala
- N’diaye C (1984). « *Gens de sable* », Paris, P.O.L
- Cohen W.B (198). « *Français et africains. Les noirs dans le regard des blancs* », Paris. Gallimard
- Panet Leopold (1968). « *Relation d’un voyage du Senegal a Soueira* », Le livre africain
- Boilat David (1853). « *Esquisse Sénégalaise* », Paris, Libraire-éditeur
- Diallo Bakary (1926). « *Force bonté* », Les nouvelles éditions africaine
- Maran René (1921). « *Batouala* », Albin Michel
- Gómez Cañoles Claudia (2001-2022). *Discurso feminista y literatura, Antecedentes bibliográficos, en documentos lingüísticos y literarios*, pp. 23-28
- Beauvoir Simon (1949). *El segundo sexo*, Madrid, Ediciones cátedra
- Muñoz Wiliam (1999). *Polifonía de la marginalidad*, La narrativa de escritoras latinoamericanas, Santiago de Chile, cuarto propio
- Butler Judish (1999). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós estudio
- “Poesía”. www.significados.com/poesia/

- Rodríguez Y (2021, abril, 06). *Qué es la poesía?*, Literary somnia

<https://www.literarysomnia.com/articulos-didactica>

- Graael E y Del Moral (s.f). *Características de la poesía*

<https://www.ejemplode.com>

- Paisiello G (1782). *Il barbiere di siviglia ovvero. La precauzion inútil*, Editorial planeta

- Cimorosa D (1792). *Matrimonio segreto*, Barion Editor, Milano

- Ritter W.C (1762). *Orfeo*, Ediciones Euridice