



Artículo de Investigación

La musicalización de textos poéticos como crítica literaria y el desplazamiento entre alta cultura y cultura de masas. Una lectura sobre el disco *Caja de música* de Pedro Aznar¹

The musicalization of poetic texts as a literary critic and the displacement between high culture and mass culture. A reading on the record *Caja de música* by Pedro Aznar

Recibido: Marzo 2017 Aceptado: Enero 2018 Publicado: Junio 2018

Gabriel Meza

Universidad de Concepción
Chile

gmeza@udec.cl

Resumen: En este artículo analizo la musicalización de poemas de Jorge Luis Borges realizada por el músico Pedro Aznar contenida en el disco *Caja de música* (2000). Esto con el fin de establecer la manera en que dicho procedimiento intermedial puede ser visto como un acto creativo y, simultáneamente, como una postura crítica frente a la poesía borgeana. También se presentan algunos conceptos específicos usados en el proceso de musicalización y se estudia la manera en que alta cultura y cultura de masas se vinculan en el disco de Aznar mediante la unión de poesía erudita y música popular.

Palabras clave: Pedro Aznar - Jorge Luis Borges - Musicalización - Poesía - Intermedialidad

Citación: Meza, G. (2018). La musicalización de textos poéticos como crítica literaria y el desplazamiento entre alta cultura y cultura de masas. Una lectura sobre el disco *Caja de música* de Pedro Aznar. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 28(1), 30-40.

Dirección Postal: Mariquina N° 3308, Pedro Aguirre Cerda, Santiago de Chile.

DOI: [dx.doi.org/10.15443/RL2803](https://doi.org/10.15443/RL2803)



Abstract: This article analyses the musicalization of poems from Jorge Luis Borges carried out by the musician Pedro Aznar within the record *Caja de música* (2000). With the aim to establish the manner this intermedial proceeding can be seen as a creative act and, simultaneously, as a critical stance on the borgean poetry. Additionally, specific concepts used in the musicalization process are presented, and the way the high culture and mass culture are linked in Aznar's record through the union of scholar poetry with popular music.

Keywords: Pedro Aznar - Jorge Luis Borges - Musicalization - Poetry intermediality

1. Introducción

Caja de música es un disco del músico argentino Pedro Aznar grabado en vivo el 24 de agosto de 1999 en el Teatro Colón en Buenos Aires, lanzado en el año 2000 y reeditado en el 2005. Se compone de once poemas de Jorge Luis Borges musicalizados e interpretados por el músico más los artistas invitados: Mercedes Sosa, Víctor Heredia, Jairo, Lito Vitale, Rubén Juárez y el grupo A.N.I.M.A.L. Esta obra nace como un trabajo encomendado por la Secretaría de Cultura de Buenos Aires a Pedro Aznar, en el contexto de la celebración del centenario del nacimiento de Jorge Luis Borges.

Los poemas musicalizados, presentados por orden de publicación, son los siguientes: "Al horizonte de un suburbio", perteneciente al libro *Luna de enfrente* (1925); "Insomnio", "Él", "Los enigmas" y "Buenos Aires", contenidos en *El otro, el mismo* (1964); "Tankas", "H.O.", "El gaucho" y "A un gato", publicados en *El oro de los tigres* (1972); "El suicida", perteneciente a *La rosa profunda* (1975); y "Caja de música", contenido en el libro *Historia de la noche* (1977). Además, el disco cuenta con una repetición de la versión sonora de "Los enigmas" en formato instrumental².

La labor de musicalización realizada por Pedro Aznar se centra en sonorizar los poemas bajo distintos formatos musicales, que van desde los sonidos del folclore argentino hasta el pop y el rock, transformando el texto poético en letra de canción y componiendo una pieza musical que contenga al texto³. Aznar va extrayendo el sentido musical de cada uno de los textos, el cual, posteriormente, materializa en función de los estilos musicales escogidos; los que, a su vez, surgen de manera intuitiva sugeridos por los poemas mismos. El músico indica:

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

De esta cita surge una primera clave para el análisis, esta es: la conciencia existente en el proceso

creativo, el acto de aproximarse reflexivamente a los poemas para, posteriormente, proceder a su traspaso desde lo textual a lo musical. Aznar genera la obra desde una conciencia reflexiva y una contemplación de los textos: “Lo que hice fue dejar que cada tema me sugiriera cosas de modo espontáneo y después seguí ese camino. Y terminó apareciendo un disco que pasa por varios climas diferentes” (Casciero, 2000a). Este acto de contemplación creativa implica dejar que el texto se exprese en distintos niveles; en el nivel fonológico, a través de su musicalidad y su rítmica, y también en el nivel semántico, es decir, explotando el sentido que cada uno de los poemas contiene a nivel temático. Al respecto el músico explica:

En cuanto a la temática, traté de no repetirlas porque, musicalmente, tal vez iban a llevarme para el mismo lado. Por ejemplo, no quise poner demasiado énfasis en la milonga, que es un territorio de Borges que está muy explorado. Busqué por lados alternativos para tratar de hacer una lectura diferente. Y también traté de encontrar poemas que me llevaran a distintas facetas de Borges para que la obra tuviera una variedad. Pero después, al juntar todo, hay determinadas líneas que se continúan, poemas que pareciera que le contestan a los anteriores (...) (Casciero, 2000a).

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

A mí me tranquilizó mucho haber conocido a María Kodama [...] la semana pasada y haberle preguntado sobre los gustos musicales de Borges. Eran muy variados, me contó ella. Le gustaban desde Bach hasta Los Beatles y Los Rolling Stones, pasando por los negro spirituals, el jazz, la milonga y el tango. Un tipo abiertísimo. Me imagino que habrá puristas que dirán sobre el disco: ‘Uy, si esto lo escuchara Borges’, pero creo que están equivocados (Casciero, 2000a).

Como se observa, Aznar plantea la posibilidad de un Borges que va más allá del encierro erudito que la crítica literaria ha hecho ver. Un Borges que según el músico sería capaz de disfrutar de sus poemas incluso en formatos tan poco convencionales para su escritura según el canon literario como sería el rock, situación que da origen a la versión en este estilo del poema “Insomnio”, escrito por Borges en 1936 y perteneciente al libro *El otro, el mismo* publicado en 1964. Este poema tiene por temática una reflexión sobre las divagaciones del sujeto textual en torno a la situación del insomnio, donde se pone en evidencia la ansiedad y el desespero que tal experiencia implica. La versión sonora es realizada por Aznar en conjunto con el grupo argentino A.N.I.M.A.L.⁴, con la letra (poema) cantada en formato rap y una base rock metal que destaca por producir un clima de cierta agresividad, alejándose así considerablemente de la visión tradicional que en torno a la poesía de Borges se ha construido. Al respecto Aznar indica: “la gente se queda pasmada cuando escucha esa canción. La primera vez que leí el poema me transmitió un estado de desesperación, esa urgencia por no llegar a ninguna parte que es el insomnio. Para mí, la canción transmite lo mismo y por eso creo que a Borges le hubiera gustado” (Casciero, 2000a).

Otro poema que resulta bastante sugerente en su musicalización es “Los enigmas” (1964), también perteneciente al libro *El otro, el mismo*. Poema que tiene por temática lo enigmático

y misterioso que encierra la experiencia de la muerte. La versión musicalizada tiene como soporte musical la ejecución de un piano en tonalidad menor que acompaña a la voz, y ambas se ejecutan como dos melodías paralelas al unísono que siguen el mismo curso, mientras el piano simultáneamente realiza un fondo armónico con los acordes que sirve de soporte a las melodías. Destaca en esta versión el clima de extrañeza y perplejidad que Aznar logra mediante la dimensión armónica de la canción, que, a pesar de las modulaciones, mantiene como tonalidad principal la armonía de *La menor*⁵. Cabe destacar en cuanto a la voz, que para su ejecución Aznar subvierte el carácter monorrítmico de la versión borgeana, ya que presenta modificaciones en el tipo y orden de los elementos que determinan la estructura acentual del texto, las cuales facilitan la unión entre texto y música a través del canto.

Luego de estas observaciones queda claro que para Pedro Aznar la musicalización de un texto poético es un procedimiento consciente, que implica una reflexión y una contemplación previas, para luego ir creando el soporte musical en el cual el texto es contenido en función de una equilibrada utilización de los recursos armónicos, melódicos y rítmicos que el formato musical ofrece. Y esto lleva a una idea que me parece fundamental para el estudio de cualquier musicalización, esto es, considerar este procedimiento como una lectura crítica de la obra primaria tan válida como la crítica escrita⁶. Al respecto, el estudioso chileno Felipe Cussen (2014), a partir de algunos planteamientos de Ezra Pound, propone que el formato sonoro puede ser considerado como una lectura tan legítima como cualquiera de las formas de crítica académica en otros formatos. El académico indica: “¿por qué no incluir una musicalización en una lista de referencias, por qué no considerarla como una lectura crítica tanto o más compleja que un análisis filológico o una interpretación cargada de teoría literaria?” (Cussen, 2014, p. 81). Para responder a esto, el estudioso observa que la creación resultante de una sonorización o musicalización⁷ es más que una operación estética o un ejemplo de traducción intersemiótica, sino otra forma de lectura crítica, ya que implica una interpretación específica de la obra por parte de quien esté ejerciendo el procedimiento sonoro o musical, procedimiento que implica una relectura de la obra primaria bajo un nuevo prisma, que es susceptible de ser confrontada con aquellas críticas convencionales de la obra previamente existentes, para así ir expandiendo todos los sentidos posibles en ella y descubrir nuevas dimensiones de análisis e interpretación. Para Cussen el procedimiento de un musicalizador contiene las mismas etapas de una crítica tradicional:

en rigor, cuando un compositor se enfrenta a un texto que le atrae, actúa del mismo modo: seleccionando, analizando, eliminando, realizando o incluso reordenando sus componentes para dar curso a un nuevo sentido (Cussen, 2014, p. 81).

En cuanto a *Caja de música*, Aznar indica que buscó por vías alternativas en lo musical el generar una lectura de la obra de Borges diferente a la convencional, y ese procedimiento oculta un gesto, el de considerar la obra borgeana capaz de salir del encierro erudito que la crítica le ha otorgado para insertarse en un espacio no canónico como la música popular en sus distintas variantes de ejecución y estilos. Esto es lo que se puede considerar como la propuesta crítica de Aznar sobre la poesía de Borges, la que precede y sirve de fundamento para el ejercicio estético-creativo de generar el disco con las musicalizaciones, postura crítica que en nada carece de sentido ni de importancia intelectual o académica como una propuesta interpretativa, pues la buena acogida del disco por parte del público-lector legitima el desplazamiento de estos textos desde lo canónico hacia la dimensión popular a través del formato musical.

2. Conceptos y procedimientos técnicos presentes en la musicalización: “Expansión”, “Traducción intersemiótica” y “Écfrasis musical”

El concepto de “expansión” propuesto por la estudiosa Rossana Dalmonte (1987), se refiere a la posibilidad de añadir elementos a una obra, en este caso un texto poético, sin que esto haga cambiar las relaciones y las funciones de los elementos previos. En función de esto Dalmonte determina tres tipos de expansiones fundamentales que son aplicables a los vínculos y relaciones entre literatura y música, estas son las que afectan a los niveles: fonológico, gramatical y semántico. La expansión en el nivel fonológico se vincula con los procedimientos que tanto en

la poesía como en la música guardan relación directa con el sonido. En el caso de la poesía se encuentran elementos como el metro, la rima y algunas figuras retóricas que guardan relación con el nivel fónico, las que operarían de manera similar a las formas musicales y con la misma finalidad, pues según la autora “ambos pretenden la creación de un ritmo que exprese una imagen particular o un movimiento interno del sujeto” (Dalmonte, 1987, p. 97). Sin embargo, la expansión en el nivel fonológico implica algunas pérdidas y algunos beneficios que según el caso y la maestría de quien ejecuta el procedimiento serán mayores o menores. Principalmente, esto se refiere a la posibilidad de que se mantenga el ritmo y la sonoridad inherentes al poema más o menos intactos y que la versión musical resultante sea más o menos fiel a la obra principal. En el estudio de Dalmonte el concepto de “pérdida” es utilizado como la omisión o redistribución de algunos elementos textuales en el nuevo formato sonoro, con el fin de lograr mayor unidad y equilibrio bajo los códigos musicales, por lo tanto, debe ser entendido como edición y no como merma o carencia. En *Caja de música*, la expansión en el nivel fonológico es uno de los recursos más utilizados, pues la estructura de los poemas en cuanto a disposición estrófica, versos y rima se mantienen intactos, sin embargo, en cuanto a las pérdidas y beneficios que Dalmonte señala, si bien no se observan pérdidas considerables en el procedimiento de musicalización que Aznar realiza, sí se observan algunas variaciones en cuanto a la estructura acentual, que pasa desde un esquema predominantemente monorrítmico en su origen textual, a una transcripción sonora tendiente al carácter polirrítmico en la versión musicalizada.

En cuanto a la expansión en el nivel gramatical, Dalmonte se refiere al traspaso que ocurriría en el nivel sintáctico, es decir, en el ámbito de la organización de las palabras. Es la estructura fundamental del poema la que se expandiría a una composición musical. En el caso de *Caja de música* esta ocurre de forma íntegra, pues el músico no interviene el orden ni de palabras, ni de versos, ni de estrofas en ninguno de los poemas que conforman el disco. Los poemas son traspasados al soporte musical con la misma estructura con que fueron concebidos de la pluma de su autor.

Por último, la expansión en el nivel semántico se refiere a la manera en que la disposición de los distintos elementos musicales, ya sea armónicos, melódicos o rítmicos, genera ideas específicas que pueden conectarse con las ideas presentes en el nivel semántico del poema generando así su expansión. La música podría estar sugiriendo ideas que podrían conectar o reforzar las ideas y conceptos presentes en la temática del poema lo que Dalmonte llama “figuras de sentido”.

En la musicalización de Aznar este es el tipo de expansión más recurrente y el más definitorio de la obra, pues todas las versiones musicales de los poemas escogidos figuran como una extensión sonora surgida de la temática del texto. Los procedimientos de ejecución e interpretación musical, de construcción armónica y de desarrollo melódico, están sujetos a representar una idea presente en el texto que el músico ha tomado como eje central para su composición sonora. Esto queda claro, por ejemplo, en “Los enigmas”, donde las modulaciones armónicas intentan representar el clima de extrañamiento y perplejidad contenido en el nivel semántico; en el poema “Insomnio” y su versión sonora en formato rock metal, en la que mediante la vehemencia típica del estilo se intenta representar la ansiedad que el texto refleja en función de su temática; y en la versión sonora del poema “*Caja de música*”, donde el texto inicia con la frase “Música del Japón” y el soporte musical se construye melódicamente sobre escalas de tipo oriental, lo que realza el sentido general del poema en su nivel semántico, la sensación de estar frente a algo remoto, perdido en un tiempo sagrado, conmovedor por su grandeza y a la vez generador de un estado de melancolía, es decir, en este tipo de expansión el mismo poema en su versión sonora se convierte en la música aludida por su temática.

Al mencionar el concepto de “expansión” en el procedimiento de musicalización de Pedro Aznar resulta ineludible acudir al fenómeno de traducción intersemiótica debido a su relevancia en los estudios interdisciplinarios. Jakobson (1959) en su definición del término, se refiere al procedimiento de traducción de un texto desde un sistema de signos lingüístico a otro no lingüístico, es decir, el traspaso de la información textual a un formato distinto que el lenguaje. Una formulación teórica más contemporánea sobre las relaciones y desplazamientos entre

distintas disciplinas la entrega Klaus Clüver (2007), bajo los conceptos de estudios interartísticos e intermedialidad. El autor indica:

“Interarts Studies” has been a growing interdisciplinary area of the humanities, still dominated by investigations into the interrelations of literature and the other arts, but increasingly also involved with aspects of intermedial connections between the visual arts, music, dance, performance arts, theatre, film, and architecture, where the word plays only a subsidiary role, or none at all. The focus still tends to be on “texts”, and the preferred kind of “text”, and for a long time the only one, has been the kind that could be considered a work of art (Clüver, 2007, p. 20).

Cabe destacar que para Clüver la idea de texto no remite únicamente al uso lingüístico del término, pues concibe la idea de intermedialidad como una relación de signos de cualquier naturaleza, no necesariamente lingüística. Al respecto indica: “‘Text’ is to be understood here throughout in the semiotic usage that refers to all complex signs or sign combinations in any sign system as ‘texts’” (Clüver, 2007, p. 20).

En el caso de *Caja de música*, donde ocurre la transferencia del sentido poético de los versos de Borges hacia la dimensión sonora musical que desarrolla Pedro Aznar, se observa que el procedimiento de musicalización está mucho más vinculado a la raíz teórica de Jakobson que a las formulaciones de Clüver, puesto que el primero ancla su planteamiento en el lenguaje, mientras que el segundo, además de un traspaso semiótico desde el lenguaje a otro medio, expande la idea de traducción intersemiótica entre disciplinas no verbales.

Este traspaso del significado textual al musical se puede explicar, además, mediante el concepto de écfrasis musical planteado por la estudiosa Siglind Bruhn (2000), quien plantea la posibilidad de llevar el procedimiento de la écfrasis hacia otros campos más allá de su uso convencional. Valga especificar aquí, que la écfrasis es el procedimiento mediante el cual una imagen visual es reproducida verbalmente en un texto, sin embargo, la autora concibe el desplazamiento de este procedimiento a la dimensión sonora, Bruhn explica:

Extending the application of the term towards the other side, I will argue that the recreating medium need not always be verbal, but can itself be any of the art forms other than the one in which the primary ‘text’ is cast. As the title of my study indicated, I will be particularly interested in transformations from the visual or verbal to the musical. I believe the creative processes that apply in the step from a painting to its poetic rendering to be analogous to that from a poem or painting to its rendering in music (Bruhn, 2000, p. 7-8).

Desde esta perspectiva, una écfrasis en el plano musical sería la reproducción sonora de un texto o una imagen. Situación que ocurre en *Caja de música*, pues el soporte musical creado por Aznar contiene al texto y a su vez lo relata y lo reconstruye mediante los recursos melódicos, armónicos, rítmicos y estilísticos propios de la composición musical. Y a esto es posible añadir que la écfrasis musical ocurrida con los poemas borgeanos corresponde también a un discurso crítico, pues Aznar para realizar su representación sonora de los poemas los reinterpreta, y, a través de esta transposición semiótica, el resultado musical adquiere un valor propio como propuesta crítica sobre los textos poéticos que escoge y sobre la obra y figura de Jorge Luis Borges.

3. Desplazamientos entre alta cultura y cultura de masas

Como se observa, existe en la obra de Pedro Aznar un carácter ecléctico que permite concebirla como una poética de artes integradas, ya que si bien este artista ha destacado fundamentalmente como músico y su obra creativa ha sido difundida desde esta disciplina, su vínculo con la literatura no es menor, ni la manera en que este vínculo se ve reflejado en todas las dimensiones de su obra. En este punto cabe recordar algunos aspectos de su biografía artística que permiten esclarecer la manera en que este carácter ecléctico se manifiesta, principalmente, mediante los vínculos entre música y literatura, pero no de manera exclusiva, ya que también ha establecido vínculos entre música y cine.

La producción musical de Pedro Aznar es vasta tanto en las agrupaciones que ha conformado como en su etapa solista, además de haberse desempeñado como productor, compositor y arreglador para otros músicos y agrupaciones; y de componer música para distintas películas. En 1978 formó el grupo Serú Girán junto a Charly García, David Lebón y Oscar Moro, posteriormente, en 1983 se incorporó a la agrupación de jazz contemporáneo Pat Metheny Group ejerciendo como vocalista y multiinstrumentista. Finalmente, desde 1993 desempeña una exitosa carrera solista que aborda sonidos del rock, el pop, el jazz y el folclore latinoamericano contando con dieciocho discos y un EP editados a la fecha.

También el músico cuenta con una considerable labor como compositor para películas, entre las cuales se encuentran: *Hombre mirando al sudeste* (1987), *Últimas imágenes del naufragio* (1990), *El camino de los sueños* (1993), *No te mueras sin decirme adónde vas* (1995), *El mundo contra mí* (1996), *Buenos Aires, 2067* (Teatro de riesgo) (1997), *Cómplices* (1998), *Indocumentados* (2004), *Un buda* (2005) y *No mires para abajo* (2008)⁸.

Sin embargo, a pesar de la vastedad de su producción musical, es su producción poética y su faceta de musicalizador de textos poéticos lo que se procura destacar en este estudio, ya que son las dos variantes creativas que mejor ponen de manifiesto el carácter ecléctico de la obra del músico, e ilustran claramente cómo se desarrollan los vínculos entre música y literatura en su obra. Estos vínculos a su vez dan cuenta de las relaciones entre alta cultura y cultura de masas presentes en su obra.

Las relaciones entre la creación musical y la creación literaria en la obra de Pedro Aznar se desarrollan en dos dimensiones: la primera y más evidente, desde la música, es decir, generando vínculos entre las dos artes cifrados en alguna composición musical; y la segunda, desde la escritura, mediante la publicación de textos poéticos.

En cuanto a la primera de estas dimensiones que vincula literatura y música desde la composición musical cabe destacar la canción “Esto lo estoy tocando mañana” (*Fotos de Tokyo*, 1986), que hace clara alusión al cuento de Julio Cortázar “El perseguidor” (1959), y donde, además, se escucha la voz del mismo Cortázar narrando parte de un texto.

Luego, ya en su faceta de musicalizador de textos, aparte de *Caja de música* se encuentra la musicalización de los poemas: “Soledad Jujuy 1941” (*Parte de volar*, 2002) de Atahualpa Yupanqui y “Farewell” (*Mudras*, 2003) de Pablo Neruda.

En cuanto a la obra poética de Pedro Aznar, esta se constituye de dos libros de poemas titulados: *Pruebas de fuego* (1992) reeditado en 2005 y *Dos pasajes a la noche* (2009). Ambos publicados en Buenos Aires por la editorial Longseller. En términos generales, la poesía de Aznar se define por brindar una mirada sutil de la realidad que busca rescatar a través de la palabra poética el aspecto trascendente e imperecedero de la experiencia humana. En la poesía de Aznar la palabra, el silencio y la contemplación cobran un especial sentido en la configuración de una realidad que trascienda la experiencia cotidiana.

Todo lo anterior permite constatar que la obra de Pedro Aznar no se instala en lo musical de forma aislada en relación con otras disciplinas artísticas, pues el cine y la literatura han sido áreas donde el músico también ha incursionado ya sea desde la música, o desde la práctica de otra disciplina sin mediar lo musical como sucede con la escritura de sus dos poemarios. También se observa que es en su faceta de musicalizador, principalmente en la obra *Caja de música*, donde se encuentra lo medular del vínculo entre literatura y música desde un punto de vista intermedial, ya que el producto de la musicalización de los poemas borgeanos no es del todo música, ni del todo poesía, sino el resultado de la mixtura de ambos códigos en uno nuevo. Esta situación también lleva a considerar un punto clave en este análisis, este es, que el resultado de la musicalización de Aznar no es del todo canción popular, ni del todo poesía erudita, sino que se sitúa en una zona intermedia entre ambas.

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

En este contexto, cabe recordar los planteamientos de Fredric Jameson (1995), quien en función de varias características que definen el periodo describe la postmodernidad como el fin de las ideologías totalizadoras, la ruptura con los grandes metarrelatos políticos y religiosos, la ruptura con la tradición moderna anterior y el fin del arte y las clases sociales.

Uno de los ejes temáticos de su estudio se centra en la relación existente entre la postmodernidad y los poderes políticos, sociales y económicos actuales y cómo estos han determinado a la sociedad entendiéndola como postindustrial. Sin embargo, la idea de los planteamientos de Jameson que adquiere mayor relevancia para este estudio, es que en la postmodernidad se observaría la anulación de los límites entre alta cultura y cultura de masas:

Sea cual sea la forma en que valoremos en última instancia esta retórica populista, le concederemos al menos el mérito de dirigir nuestra atención a un aspecto fundamental de todos los postmodernismos enumerados anteriormente: a saber, el desvanecimiento en ellos de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de elite y la llamada cultura comercial y de masas(...) (Jameson, 1995, p. 12).

De esta cita se desprende primeramente, que la distancia entre ambos tipos de cultura, de *elite* y de masas, fue una característica propia del periodo de modernidad; y, en segundo término, que la postmodernidad al intentar generar una ruptura con la tradición anterior, también buscó derribar los límites culturales propios de la etapa que intentaba superar. Ahora bien, ¿cuál es la relación de estos planteamientos sobre la postmodernidad con la obra *Caja de música* de Pedro Aznar? La respuesta es que el carácter erudito que la tradición literaria le ha asignado a la literatura de Borges, que podemos relacionar con la alta cultura o cultura de *elite*, rompe aquí sus límites para mezclarse con la cultura popular, lo que se refleja en la versión musical que Aznar compone en función de estilos musicales tradicionales como el folclore y tan masivos como el pop y el rock. Además, en este cruce entre alta cultura y cultura de masas destaca el carácter masivo que implica la producción y divulgación de la obra mediante la tecnología disponible. Si bien el registro impreso de la literatura implica la reproducción masiva, el nivel de audiencia que puede abarcar es menor al que posibilitan plataformas como Internet, pues como informaron en el momento de gestación de la obra las notas de prensa que se han usado como fuentes en este estudio, el disco inicialmente se conseguía mediante su descarga a través de un portal de Internet, más la exhibición a través de recitales en vivo gratuitos en distintas ciudades de Argentina.

Por último, en cuanto a la recepción del público el mismo Aznar indica “cuando empecé con el proyecto de musicalizar poemas de Jorge Luis Borges, sabía que tenía una enorme envergadura en lo artístico, pero no imaginé que iba a tener semejante llegada con la gente” (Casciero, 2000b), y en otro momento señala “es muy bueno sentirse un poco vehículo para que el público masivo se acerque a Borges. Cosa que no necesita, porque su obra monumental es su testamento, pero siempre es un granito de arena” (Casciero, 2000b). Comentarios del músico que ponen en evidencia la masificación de la poesía de Borges a través de *Caja de música*, tanto en su traducción al formato sonoro musical, como en su manera de reproducción y difusión, instalándola así en la cultura de masas y proponiendo críticamente un Borges que rompe con la solemnidad de la erudición que la tradición literaria comúnmente le ha asignado.

4. Conclusiones

El presente análisis revela que *Caja de música* es una obra cuya riqueza va más allá de la composición de una obra musical para su difusión y comercialización, sino que implica un procedimiento crítico-reflexivo que la instala en las discusiones y problemáticas teóricas sobre el vínculo de la literatura con los medios masivos y con otras disciplinas artísticas como la música. Los procedimientos y conceptos implicados en el proceso de musicalización de los poemas borgeanos, como el concepto de “Expansión”, el ejercicio de traducción intersemiótica y la écfrasis musical, responden a modalidades propias de los estudios intermediales e interartísticos que brindan posibilidades de análisis para las creaciones que se enmarcan dentro de la interdisciplinariedad.

Pedro Aznar al efectuar la musicalización de los poemas de Borges no sólo realiza un acto creativo, sino también un ejercicio de crítica que puede ser equiparable con la crítica literaria convencional en su formato escrito. Esto debido a que responde a una particular visión que el músico tiene de Borges y de su obra, que se refleja en las decisiones tomadas para componer el soporte musical para los textos; en la disposición de los elementos armónicos, melódicos y rítmicos que la música le ofrece con finalidades estéticas específicas; y en la manera en que se producen las expansiones del texto a la música en los niveles fonológico, gramatical y semántico descritos anteriormente.

Por último, mediante la unión de poesía erudita con música popular, Pedro Aznar da cuenta de un fenómeno que, desde las reflexiones teóricas sobre la postmodernidad hasta los estudios culturales actuales, se hace cada vez más evidente en la producción literaria y artística contemporánea, esto es, la anulación de los límites entre alta cultura y cultura de masas.

Bibliografía

- Aznar, P. (1986). *Fotos de Tokyo* [CD]. Buenos Aires: EMI ODEON.
- Aznar, P. (1992). *Pruebas de fuego* [CD]. Buenos Aires: Longseller.
- Aznar, P. (2000). *Caja de música* [CD]. Buenos Aires: DBN Discos.
- Aznar, P. (2002). *Parte de volar* [CD]. Buenos Aires: Tabriz Music.
- Aznar, P. (2003). *Mudras* [CD]. Buenos Aires: DBN Discos.
- Aznar, P. (2009). *Dos pasajes a la noche*. Buenos Aires: Longseller.
- Borges, J. L. (1996). *Obras completas*. Barcelona: Emecé Editores.
- Brenet, M. (1962). *Diccionario de la música, histórico y técnico*. Barcelona: Ed. Iberia.
- Bruhn, S. (2000). *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Casciero, R. (2000, Julio 3). Pedro Aznar se refiere a su disco ‘Caja de música’. ‘Borges nos desgasta’. *Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-07/00-07-03/pag21.htm>
- Casciero, R. (2000, Agosto 22). Los poemas de Jorge Luis Borges llegarán al Luna. *Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-08/00-08-22/pag24.htm>
- Clüver, C. (2007). Intermediality and Interarts Estudios. En J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn

& H. Führer (Eds.), *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality* (pp. 19-38). Lund: Intermedia Studies Press.

Cortázar, J. (1980). *El perseguidor y otros relatos*. Barcelona: Bruguera.

Cussen, F. (2014). Canto VII de Altazor: lecturas críticas a través del sonido. *Confluencia*, 29(2), p. 81-91.

Dalmonde, R. (1987). El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía. En S. Alonso (Comp.), *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. (pp. 93-115). Madrid: Arco Libros.

De Toro, A. (1991). Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna). *Revista Iberoamericana*, (57)155-156, 441-467. Pittsburg: University of Pittsburg.

Debray, R. (1996). *El arcaísmo postmoderno. Lo religioso en la aldea global*. Buenos Aires: Manantial.

Eisner, F. (2017). *Alturas de Macchu Picchu como hecho musical. Musicalización del poema como lectura crítica*. Santiago de Chile: Fundación Pablo Neruda.

Jakobson, R. (1959). En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción. En R. Brower (Ed.), *Ensayos de lingüística general* (pp. 67-77). Barcelona: Planeta-Agostini.

Jameson, F. (1995). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

Lyotard, J. F. (2004). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.

Notas

1. Este artículo forma parte de uno de los capítulos de la tesis Doctoral “Mário de Andrade, Julio Cortázar, Pedro Aznar y Luis Alberto Spinetta: cuatro propuestas sobre relaciones y desplazamientos entre literatura y música en el contexto de la postmodernidad”, tesis realizada con el apoyo de la Comisión Nacional de Ciencia y Tecnología (CONICYT), con la que su autor obtuvo el grado de Doctor en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Concepción, Chile. Año 2016. Además, una versión preliminar de este estudio fue leída en las *II jornadas Literatura de Alta Tensión* de la Universidad Alberto Hurtado, en Santiago el 13 de mayo de 2016, bajo el título “La musicalización de textos poéticos y el desplazamiento entre alta cultura y cultura de masas. Una lectura sobre el disco ‘Caja de música’ de Pedro Aznar”.

2. En este punto es necesario aclarar que este estudio no pone la atención en la literatura borgeana, situación que implica una profundización mayor a lo que este análisis abarca en extensión, sino en la versión sonora de los poemas, pues lo que se busca destacar es la musicalización como procedimiento interartístico.

3. Para el total entendimiento de los planteamientos realizados en función de la obra *Caja de música*, se sugiere acercarse a ella realizando la audición del disco en su totalidad, pues ninguna descripción escrita podría traspasar la riqueza de la percepción sonora.

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

5. Michel Brenet en su *Diccionario de la música, histórico y técnico* (1962), entrega la siguiente definición del concepto de modulación: “Paso de un tono a otro. Tomado en su sentido literal, este término no debería aplicarse más que al cambio de modo” (Brenet, 1962, p. 332). El cambio de modo mayor a menor o viceversa en una misma pieza musical es considerado como un procedimiento que da cuenta de la creatividad de los compositores. Al respecto Brenet indica: “El juego de las modulaciones compensa la uniformidad del modo. Su manejo abarca un gran número de procedimientos, en el empleo y la invención de los cuales se demuestran la habilidad o el genio de los compositores” (Brenet, 1962, p. 332).

6. Al respecto, cabe destacar el aporte al estudio de las musicalizaciones de textos poéticos de la investigación *Alturas de Macchu Picchu como hecho musical. Musicalización del poema como lectura crítica* (2017) de Federico Eisner, ya que el autor atendiendo a diversos planteamientos de la semiótica musical, los estudios interartísticos y los estudios generales sobre poesía y música, y, considerando, además, los planteamientos de Felipe Cussen que se exponen en este estudio, propone la comprensión del fenómeno de la musicalización de poesía como: “un proceso de reinterpretación y lectura crítica por parte de los músicos –compositores/intérpretes–, como hecho musical inserto en una semiósfera específica” (Eisner, 2017, p. 17).

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

8. Todos estos datos han sido extraídos del sitio web oficial del músico www.pedroaznar.com.ar.