

La cita musical y la teoría del enunciado

Alejandro Brianza

Introducción

En el año 1985, Gilles Deleuze se hace cargo de un curso en la Universidad de Vincennes –Paris 8– que abordaba la obra de su compañero y amigo Michel Foucault, a tan solo un año de su fallecimiento.

A partir del conocimiento de la transcripción de esta sucesión de encuentros (Deleuze, 2013) y de la selección puntual de algunos fragmentos pertenecientes a la clase 5 –*qué es un enunciado*– que consideramos que ayudan a hechar luz a la cuestión, se nos ocurre incursionar y cuestionarnos si es posible, realizar una aproximación del concepto de enunciado al campo musical y sostener un correlato con lo que habitualmente conocemos como cita musical.

Qué es un enunciado

Deleuze comienza la clase interpelando a su público:

[...] estamos entonces en el punto más delicado, que consiste en preguntar, después de todo, qué es concretamente un enunciado. Sabemos que no se confunde con palabras, ni con frases, ni con proposiciones, ¿pero cómo se distingue de ellos? (Deleuze, 2013, p.119)

Resulta que en su afán de identificar una unidad irreductible para el devenir del discurso, Foucault propone nombrarla *enunciado*, y la diferencia inmediatamente de las palabras y las frases, aunque los enunciados se articulen y relacionen con ellas de distintas formas. El enunciado se distingue de ellas pero es inseparable, convirtiéndose en una proposición que solo pasará a ser tenida en cuenta o avalada, desde sus posibilidades y condiciones de existencia. Esta proposición funciona como algo más que una determinada combinación de signos, siendo en palabras de Deleuze, *un campo de vectores que nos hace pasar todo el tiempo de un sistema a otro* (2013, p.126). Estos vectores, estas líneas de interpretaciones posibles que configuran al enunciado enlazan distintos contextos – estos que Deleuze llama *sistemas* en su exposición– a partir de constantes y variables, refiriendo a objetos, relacionando sujetos y resignificando conceptos. Por eso, los

enunciados viven en y entre estos espacios, siendo las posibilidades de movilidad existentes entre distintos sistemas.

Para bajar a tierra tal abstracción pensemos en un caso concreto. El propio Deleuze toma como ejemplo de sistema una lengua a la que llama *inglés estándar*, que determinará su existencia a partir de distintas formas de entonar los fonemas, de escribirlo, de leerlo y hasta de significarlo. Estas características que deben cumplirse para estar en presencia del *inglés estándar* son denominadas *constantes intrínsecas* y determinarán, al estar presentes en conjunto, la presencia de un *sistema homogéneo*. Podríamos decir que bordeamos el campo de la lógica, en donde si A, B y C se cumplen –están presentes– de manera constante, podemos presumir que estamos frente a determinado *sistema homogéneo*. Ahora bien, este sistema puede ser afectado por causas externas: las *variables extrínsecas*. Continuando en el desarrollo del ejemplo, si alguien cuya lengua materna no sea el *inglés estándar* deja entrever su acento nativo al hablar, ya no estaremos frente a un sistema sino frente a dos: *inglés estándar* e *inglés estándar aprendido por un hispanohablante*. Sin embargo, estos dos sistemas no se anulan sino que por el contrario, coexisten en verdadera comunión. Podemos perfectamente entender cuáles son las palabras aunque la pronunciación no sea perfecta, aunque sus fonemas no sean exactos, aunque se lo escriba con faltas gramaticales y se confundan a veces los significados de las palabras. Aquí es donde se hace presente el enunciado foucaultiano y particularmente con este ejemplo podemos aprovechar para notar la diferencia existente con las frases o proposiciones: estas últimas pertenecen a sistemas homogéneos – *inglés estándar* o *inglés estándar aprendido por un hispanohablante*–, a uno o al otro pero a uno solo al fin y al cabo. Un enunciado es así el fenómeno de pasaje entre un sistema y el otro, siendo inseparable de los vectores que viajan en una y otra dirección. Redondeemos el concepto retomando a Deleuze:

[...] el campo de vectores que es constitutivo del enunciado –el campo de vectores, es decir las reglas de pasaje de un sistema a otro al nivel de un enunciado– va a definir lo que Foucault llama el espacio asociado o adyacente del enunciado. El enunciado se definirá por su espacio asociado o adyacente.
(Deleuze, 2013, p.124)

A partir de este comentario, podemos hilar un poco más fino: lo que termina por caracterizar a cada enunciado en particular son aquellas alteraciones que lo ayudan a dar

el salto entre los sistemas que comparte. De esta manera, así como los sistemas poseen cualidades de homogéneos y ese es su estado natural, los enunciados se rigen naturalmente por la heterogeneidad. Y es esta heterogeneidad la que los define y delimita dentro de un irregular espacio adyacente, conformado por todos los sistemas en los que un enunciado se apoya a partir de todas las posibilidades de sus vectores.

Si bien guarda una copiosa complejidad, esta definición, caracterización y delimitación del enunciado que hemos transitado hasta aquí, es solamente una de las dos grandes esferas en las que se sustenta la teoría del enunciado. Haciendo una analogía con la denominación que se utiliza en matemática para definir a las funciones, Deleuze denomina a todo este recorrido *función primitiva*, en contraposición a una *función derivada* que reúne y confluye en las relaciones del enunciado con el sujeto, el objeto y el concepto. De la misma forma en que el enunciado fue definido no en sí mismo sino por estos vectores y sus posibilidades, estas relaciones derivadas, van a desprenderse del enunciado siguiendo una lógica similar:

[...] ya sabemos qué esperar: que el sujeto del enunciado no sea lo mismo que el sujeto de la frase o de la proposición, que el objeto del enunciado no sea lo mismo que el objeto de la preposición, y que el concepto del enunciado no sea lo mismo que el significado de la palabra. Al nivel de este segundo dominio vamos a reencontrar, entonces, los mismos resultados pero bajo otro aspecto.
(Deleuze, 2013, p.126)

De esta manera, como un mismo enunciado puede ser llevado a la práctica en las más disímiles ocasiones por sujetos completamente distintos, el sujeto no puede ser nunca aquel que enuncia en general, sino que es aquel que pone en práctica el enunciado en un determinado momento. Que el enunciado tenga un sujeto, nos indica una posición, una posición variable que va a depender específicamente de cada caso para saber quién es ese *yo* que está enunciando en esta oportunidad.

El objeto, por su lado, mientras que para las proposiciones es aquello a lo que hace referencia –su intencionalidad– para el enunciado va a quedar definido por la configuración de todos los vectores de los que hablábamos antes. Son los mundos –los sistemas– que abrazan al enunciado y lo distinguen de otros enunciados.

La definición de concepto, es tal vez la más sencilla de entender de esta tríada. El concepto, siendo un significado que remite a un significante, no queda ligado a las palabras, porque este significado del que hablamos también ocupa una posición variable que puede cambiar su forma de ceñirse a estas al momento de la enunciación. Deleuze es muy categórico al respecto y arroja el caso de las enfermedades, un ejemplo muy esclarecedor:

[...] hay a pesar de todo un acto autónomo de la medicina, hay un acto intrínseco de la medicina que puede ser una verdadera invención y que atañe directamente al problema de los enunciados, a la constitución de los enunciados, en el momento en que la medicina interviene un tipo de enunciados que de repente aísla o agrupa síntomas de una manera nueva.

(Deleuze, 2013, p.139)

Sucede que según el desarrollo y la concepción de la salud de cada época, las enfermedades suelen mantener su nombre propio, pero las comisiones y entidades que reglamentan y definen la medicina, modifican los síntomas que las representan a medida que hay nuevos descubrimientos, e incluso varía lo amenazadoras o no que resultan para el hombre según la medicación existente. La palabra –el nombre de cada enfermedad– se mantiene, pero el concepto cambia.

La cita musical

Hemos terminado un recorrido que aunque superficial, nos ha dado un panorama bastante concreto de la teoría del enunciado foucaultiana, siempre aplicada al campo de la lingüística. Dicho esto, si un enunciado funciona como un conjunto de significados que remiten a diversos significantes y sobre todo con múltiples posibilidades de sentido y existencia, ¿podemos pensar en realizar una analogía con el campo musical? La cita en la música funciona de manera peculiar: una o más características –pueden ser el ritmo o la instrumentación, aunque en la mayor parte de los casos se trata de la melodía– de una obra a la que podríamos llamar *original* son tomadas y reproducidas en una nueva producción de forma más o menos textual, dejando *escuchar entre líneas* al oído conocedor de dónde proviene determinado material. No es tema de este artículo tratar la cualidad de literalidad o no de esta cita, el planteo ético del compositor al utilizar material

ajeno ni qué papel juega la propiedad intelectual o el derecho de autor en este proceso. Sin embargo, sí nos interesa tender un puente entre la teoría del enunciado planteada por Foucault y las posibilidades enunciativas de la cita musical.

La cita musical, al igual que el enunciado, también está determinada por las posibilidades de existencia a través de una o más obras en las que se vea inscrita y es por eso que la consideramos un nexo para entender el fenómeno: podemos asumir que los *vectores*, en este caso conectan dos contextos musicales distintos, dos obras o piezas diferentes que funcionan como *sistemas homogéneos* hacia sus adentros, cada uno de ellos con sus propias *constantes intrínsecas* –en este caso, podríamos considerar como constantes a las características de un género, el compás, la velocidad o la instrumentación, entre otras constantes que configuren al contexto–, y están compartiendo a su vez como *variable extrínseca* un fragmento musical que en esencia les ajeno, pero que se adapta a las posibilidades de existencia que le brinda cada uno de estos contextos y coexiste en ellos. Según las funciones derivadas, estos mundos, cada obra donde la cita esté presente conformará el *objeto* del enunciado, un espacio irregular y heterogéneo que aúna todos los vectores y direccionalidades posibles que toma el fragmento musical en cuestión. Está claro que como todas las propiedades del enunciado, el objeto es variable y su extensión va a depender, en algún punto, de si la cita aparece repetitivamente en distintas obras o es solo una incorporación solitaria y casual. El objeto incorpora más y más contextos nuevos a medida que un fragmento es citado en el devenir temporal.

El sujeto, en el campo musical, queda definido como aquel que pone en funcionamiento a la cita musical en cada momento. A este punto de la exposición, ya no nos quedan dudas de que el sujeto del enunciado también es una cualidad variable del enunciado y no va a ser, excepto en la obra *original*, el autor primero de ese fragmento. Una vez que la cita entra en juego dentro de otra producción, el sujeto pasa a ser el enunciador de esta nueva obra, que contextualiza a la cita.

Por último nos queda definir qué sucede con el concepto y para eso nos focalizamos en las finalidades de una cita. En distintos contextos la inclusión de un fragmento musical en otra pieza puede ser tomada como ironía, como burla o bien como alusión u homenaje dependiendo a qué significado haga referencia dicho fragmento musical como significante. De la misma forma que una enfermedad puede mantener el nombre y cambiar su significado dependiendo del contexto, una cita musical puede resignificarse:

podemos encontrarla presente en distintas obras pero mutando su significado según esta finalidad, de ironizar o enaltecer sus apariciones precedentes.

De Wagner a Debussy

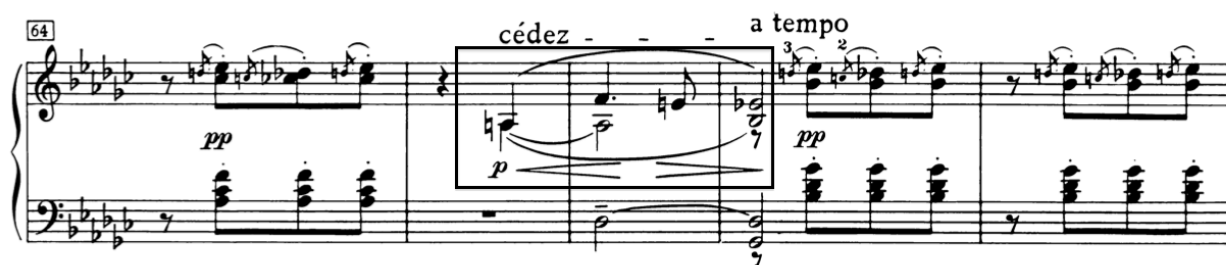
Para terminar, es oportuno ver cómo toman forma las dos dimensiones del enunciado, la primitiva y la derivada, en un ejemplo de cita musical real. Elegimos para esto dos piezas de reconocidos autores que participan en el fenómeno de enunciación. Por un lado el preludio de *Tristán e Isolda*, compuesta por Richard Wagner entre los años 1857 y 1859, y por el otro el sexto número de la Suite para piano solo *El rincón de los niños*, titulado *Golliwog's Cakewalk*, compuesta por Claude Debussy entre 1906 y 1908.

El Preludio (figura 1) comienza con un motivo en el violoncelo que Debussy (figura 2) tomaría de forma casi textual, excepto por la instrumentación:



The image shows the beginning of the Prelude from Wagner's *Tristan and Isolde*. It features five staves: 2 Hoboens, 2 Clarinetten in A, 1 Englisch Horn, 1. u. 2. Fagott, and Violoncelle. The music is in 3/4 time and begins with a *pp* dynamic. A box highlights the first four measures of the cello part, which are the notes G2, F2, E2, and D2. The score includes dynamic markings such as *pp*, *crest.*, *dim.*, and *crest.*

Figura 1. Comienzo del Preludio de Tristan e Isolda de Richard Wagner.



The image shows a fragment of Debussy's *Golliwog's Cakewalk*. It is a piano solo in 3/4 time, starting at measure 64. The music is in a key with two flats. A box highlights a specific melodic fragment in the right hand, which corresponds to the notes in Figure 1. The score includes dynamic markings such as *pp* and *p*, and tempo markings *cédez* and *a tempo*.

Figura 2. Fragmento de Golliwog's Cakewalk de Claude Debussy.

Como podemos ver, hay diferencias desde el compás –seis octavos contra dos cuartos–, que a su vez influyen en la figuración del ritmo, pero sin dudas la cita es casi textual. Debussy elige hasta las mismas notas para hacer la referencia, exceptuando por la nota

final, en la que encontramos una enarmonía entre el re sostenido wagneriano y el mi bemol de Debussy.

Las obras funcionan como *sistemas homogéneos*, y podemos definir cuáles son las características que funcionan como *constantes intrínsecas* en cada una, como por ejemplo la orquestación, presente en el preludio de Wagner o el aire a *ragtime* que encontramos en la segunda pieza. Estos sistemas homogéneos están conectados por los *vectores*, las posibilidades que permiten que una obra se referencie en la otra con este pequeño motivo melódico y juntos funcionan como el *objeto* de la cita musical, aquellos mundos en los que se apoya para validar su existencia. Si el fragmento vuelve a ser citado en una nueva obra, el objeto se agranda, incorporando a esta última.

El *sujeto*, dijimos que variaba según la ocasión y va a ser Wagner en el caso de *Tristán e Isolda* y Debussy en el caso de *Golliwog's Cakewalk*, quienes llevaron a la práctica el fragmento musical enunciado en cada oportunidad.

Si bien va a ser la apreciación más subjetiva de toda la teoría del enunciado, entendemos que en este caso el *concepto* varía, reposicionando el fragmento desde una situación de amor supremo e indescriptible que propone la ópera wagneriana en contraposición al ámbito juguetón y distendido que encontramos en Debussy, incluso atendiendo al título elegido por el autor: un *golliwog* es un muñeco de trapo negro y podríamos pensar que este número de la suite evoca a este muñeco negro bailando al son del cakewalk estadounidense. En Wagner tenemos además un emblema de la ampliación de la tonalidad, es un fragmento cuya resolución tonal se diluye con los cromatismos ascendentes que lo suceden, mientras que Debussy, siendo conocedor de esta idea y creemos que para reforzar la cita, incorpora la indicación de tempo *cedez* –ceder, en francés–, influyendo con un rallentando que en primera instancia imita la intención del comienzo del preludio pero que al momento de resolver, se ve fuertemente contrapuesto por una sucesión de acordes stacatto más la indicación *a tempo*, que indica la ruptura de la cita y la vuelta al carácter del ragtime.

Consideraciones finales

Recorrimos la teoría del enunciado desde la más pura abstracción hasta, gracias a Wagner y Debussy, el análisis de un ejemplo práctico que nos demostró algunas de las características de la analogía propuesta en este artículo entre el enunciado foucaultiano y la cita musical.

A este punto, y con la propuesta firme de que enunciado y cita son comparables, nos

queda pensar qué sucede en el caso que el oyente no reconoce o bien, por decisiones propias de los sujetos de cada enunciado, la cita musical termina por no visibilizarse. En ese caso, ¿podemos decir que se amplía el objeto del enunciado? ¿se convierte en sujeto un autor que esconde los vectores entre obras? ¿el fenómeno del enunciado existe *per se* o requiere que alguien *lo descubra*? cuestiones interesantes de por sí, que sin dudas, serán tenidas en cuenta para el siguiente ensayo.

Bibliografía

Deleuze, Gilles (2013). *El saber. Curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus.

Ejemplos Musicales

Richard Wagner. Preludio de Tristán e Isolda.

De acceso libre en Internet Music Score Library Project. Recuperado de:

http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f8/IMSLP20351-PMLP03546-Wagner_Tristan_und_Isolde_Vorspiel_fs.pdf

Claude Debussy. Suite para piano solo Children's Corner.

De acceso libre en Internet Music Score Library Project. Recuperado de:

http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/4/43/IMSLP82215-PMLP02387-Debussy_Klavierwerke_Band_1_Peters_Childrens_Corner_filter.pdf