

JOSÉ HERNÁNDEZ RIWES CRUZ\*

## ¿Cómo leer una canción *pop*?

### Resumen

En este artículo se hace una reflexión crítica sobre la canción *pop* a través de un análisis académico que parte de los estudios culturales. Después del planteamiento teórico se hace un ejercicio analítico contemplando "She is a Rainbow" de The Rolling Stones y *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffmann, la primera como reescritura de la segunda.

**Palabras clave:** Canción *pop*, Hoffman, *She's a Rainbow*, The Rolling Stones, *El hombre de arena*

La canción *pop* es una de las expresiones artísticas de mayor importancia en el desarrollo de la cultura occidental contemporánea. A partir de la segunda mitad del siglo pasado adoptó un rol de transmisor, transformador y generador del mundo cultural. De hecho, la música *pop* ha nutrido el imaginario colectivo con una gran cantidad de seres y situaciones fantásticas, comunes y maravillosas: epopeyas, dramas, comedias, etcétera, creando su propio panteón y mitología o bien, enriqueciendo el establecido por el arte, la literatura y la poesía. Debido a sus alcances la canción *pop* se abre ante la posibilidad de someterse a un análisis

serio enfocado a los niveles modal y genérico a través de la narratología y la genología. Sin embargo, este análisis no debe hacerse como si la canción *pop* fuera un género literario más, sino un género interdisciplinario<sup>1</sup>.

En su artículo "The Play of Interpretants: A Peircean Approach to Beethoven's Lieder" William P. Dougherty aplica la teoría semiótica de Charles Sanders Peirce a la obra musical mencionada en el título de su texto. Con este ejercicio Dougherty explora el discurso que se establece a partir de la yuxtaposición de los discursos del texto escrito y texto

\* Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

<sup>1</sup> La canción *pop* debe tomarse como un género interdisciplinario pues emplea como mínimo música, escritura y desarrollo escénico para conformar su texto. Esta relación se observará con mayor profundidad más adelante en el ensayo.

musical en una pieza musical y el cual debe tomarse como un género que no corresponde al estudio de un texto literario o musical únicamente:

...la yuxtaposición de la música y la poesía en una canción artística requiere que la teoría que va guiando el método analítico trascienda las aproximaciones monodisciplinarias, y que la apropiación de una perspectiva interdisciplinaria pueda medirse en términos de su valor al explicar la sutil relación entre música y texto...<sup>2</sup>

El objeto que se estudia genera una particular manera de aproximarse a ella, es decir de leerse. El discurso de esta lectura puede generar a su vez otros discursos dependiendo de la aproximación que cada espectador haga de ella. Pues como dice Dougherty:

...el interprete<sup>3</sup> es un agente de mediación, que establece ligas entre signos y objetos para generar un sentido (Shapiro 1983,12); esto es, el interprete causa una evaluación de la relación del signo-objeto que, como sostiene Umberto Eco (1976,68), es como el interprete asegura la validez del signo.<sup>4</sup>

Ahora bien, este último punto abre la puerta a la tercera parte que conforma a una canción: el texto performativo. Esta parte está compuesta por la actuación-interpretación (en estudio o escénica) de un grupo o solista de una obra musical,

en este caso de la canción, la escucha de su público y la relación que se establece entre ambas partes. Dicho de otro modo, el código establecido por el músico y el escucha a partir de la producción (o reproducción) de una obra:

No sólo al escuchar música popular estamos escuchando un acto performativo, sino que, más allá de ello, “escuchar” es un acto performativo en sí mismo: para entender cómo el placer musical, el sentido y la evaluación funcionan, tenemos que entender cómo, como escuchas, somos parte del acto performativo musical para nosotros mismos.<sup>5</sup>

Un ejemplo de esto es el siguiente; la canción “(I can’t get no) Satisfaction”<sup>6</sup> de Jagger y Richards no se escucha ni significa lo mismo en 1965 que en 2000. El público ha cambiado y con ellos ha cambiado la manera de escuchar y el significado de dicha canción, aunque esta sea interpretada por el mismo grupo The Rolling Stones. Dicho cambio se vuelve más notorio cuando otro grupo o solista la interpreta, como fueron los casos de The Residents en 1976,<sup>7</sup> Devo en 1978,<sup>8</sup> o bien, Britney Spears en el 2000.<sup>9</sup> El acto performativo de cada uno de los grupos y de los escuchas es muy distinto para cada versión y ante las otras dos atienden a distintas necesidades culturales.

<sup>5</sup> Simon Frith, *Performing Rites on The Value of Popular Music*, p. 203-204.

<sup>6</sup> “(I can’t get no) Satisfaction” (Jagger-Richards, 1965, lado A, pista 1)

<sup>7</sup> “(I can’t get no) Satisfaction” (Jagger-Richards, 1976, lado A, pista 1)

<sup>8</sup> “(I can’t get no) Satisfaction” (Jagger-Richards, 1978, lado A, pista 2)

<sup>9</sup> “(I can’t get no) Satisfaction” (Jagger-Richards, 2000, pista 4)

<sup>2</sup> William Dougherty, “The Play of Interpretants: A Peircean Approach to Beethoven’s Lieder”, p. 68.

<sup>3</sup> En este caso estoy tomando al espectador como interprete de los textos escrito y musical, que en este sentido toman el lugar de signos.

<sup>4</sup> William Dougherty, *op. cit.*, p. 70.

Entonces, al hablar del panteón de seres y situaciones míticas que la canción *pop* ha generado, no sólo debe tomarse en cuenta la participación del texto escrito, sino también del sonoro y del performativo. Este espacio mítico debe considerarse como el resultado de la unión de los tres textos. Sin embargo, es necesario ir paso a paso analizando el nivel independiente del texto escrito, el texto sonoro<sup>10</sup> y el performativo como signos independientes para entonces hacer una observación de cómo funciona su interdependencia en un nivel discursivo más elevado.

A lo largo de su desarrollo, la canción *pop* ha tomado prestados elementos de la poesía, la literatura y del teatro; no obstante, el desarrollo de la microficción ha abierto una nueva perspectiva para su análisis. Aunque el término "microficción" no se ha concretado del todo (hay quien llama a este tipo de escritos minificción e incluso microrrelato), los rasgos que caracterizan a cada una de las propuestas teóricas enfocadas al estudio y clasificación de sus partes son prácticamente idénticos y sólo varían en cuestiones muy específicas que no afectan la idea general. La definición que Lauro Zavala ofrece en su antología de cuentos mínimos es muy completa y acoge, sin mayor problema, a un género híbrido como es la canción *pop*. Zavala utiliza el término minificción para referirse a los textos en prosa cuya extensión no rebasa las 200 palabras.<sup>11</sup> En un esquema ge-

neral, una canción *pop* debe, a través de un texto sonoro-escrito-performativo compuesto por una introducción, estrofas, coro y coda transmitir el mensaje que su autor o interprete desee en menos de tres minutos. Por lo general, las estrofas que componen el texto escrito no cuentan con un número de palabras mayor a 200 y de ser así, la cantidad por la que lo puedan rebasar es mínima o bien, son casos singulares. La canción *pop* guarda otras semejanzas con el género descrito por Zavala ya que también tiene un carácter genéricamente híbrido con dominante narrativo, donde se entremezclan elementos ensayísticos, elementos paródicos, así como elementos poéticos. En donde quizá la definición no llega a adaptarse, es en la característica de que la microficción debe asumir la forma de texto en prosa. Aunque hay canciones cuya letra no está versificada la mayoría de ellas esta construida a partir de versos rimados. En esencia, la acentuación de las palabras debe complementar la estructura del texto musical para que a la hora de ser interpretado mantenga una armonía con su efecto sonoro. Esta característica puede hacer una excepción pues, como se mencionó unas líneas arriba, la canción *pop* es un híbrido de géneros, no un género literario. Ahora bien, la respuesta de Zavala a si la microficción es literatura es la siguiente:

Aunque algunos de estos textos se apoyan en juegos de palabras o en otras formas de ingenio que los aproximan al chiste, tienen valor literario porque en todos ellos hay una estructura paradójica, diversas formas de erudición literaria y en ocasiones más de un sentido alegórico. Su naturaleza estética

<sup>10</sup> Al texto sonoro no lo llamo musical pues en el contexto de la música *pop* el texto musical cuenta con varios elementos que lo llevan a trascender un simple plano musical. *Infra* p.8.

<sup>11</sup> Javier Díaz Perucho, *Microficciones: Panorama del microrrelato en México*, p. 56.

consiste en sintetizar de manera alusiva, lo mejor de la tradición popular y lo más complejo de la sofisticación literaria. Son textos literarios por derecho propio y por el diálogo que establecen con la tradición popular.<sup>12</sup>

La canción *pop*, inscribe todos estos rasgos en su naturaleza. En su texto musical se pueden encontrar elementos de diversas músicas tradicionales, contemporáneas, populares y vanguardistas, mientras que en el escrito se pueden hallar entre otras cosas: modismos de diversas regiones, estructuras lingüísticas elaboradas, metaficciones, temas-personaje propios y del arte y literatura universal, entre otros. En ambos casos se puede hablar de hipotextos e hipertextos.

Las canciones *pop* entonces participan en la literatura y a cambio toman de ella prestados elementos para ensamblarse, no más, no menos. Zavala apunta que :

la naturaleza genérica de cada texto depende en muchos casos de la manera como es leído por cada lector, lo cual depende a su vez de sus estrategias de lectura y de su experiencia literaria y extra literaria<sup>13</sup>

Depende de cada uno el asumir los riesgos de clasificar a la canción *pop* como microficción.

Quizá una de las características que la canción *pop* comparte con la microficción de manera natural es el de ser un fragmento. Zavala dice al respecto:

La condición de ser fragmentos o detalles, es decir, de ser textos que forman parte de una totalidad o de textos que contienen universos autónomos depende en gran medida de la manera como son leídos.<sup>14</sup>

Una canción *pop* nace con la intención de ser lanzada como sencillo (*single sample*, en su acepción en inglés que deformó en *simple*) para dar a conocer a un interprete o autor a través de esta. Es una muestra de lo que dicha persona puede generar. En este sentido, una serie de canciones creadas o interpretadas por una misma persona o grupo, compiladas en un disco puede no tener otra relación más allá de ello. Depende de cada escucha si toma en cuenta dicho disco como una totalidad o a cada una de las canciones como unidad autónoma. Lo mismo sucederá con las antologías de narrativa o de determinado género musical en donde los autores varían. "En lugar de que el sentido de cada texto dependa de los demás...",<sup>15</sup> como el de una canción lo sería si fuera parte de un disco conceptual, "...las microficciones se contentan con tener un aire de familia".<sup>16</sup> Al igual que las canciones que, por ejemplo, son clasificadas como clásicos de los ochenta en donde puede que difieran totalmente en fondo y forma, pero son asociadas por una categoría que reside en la temporalidad de su creación.

Antes de proseguir, y considerando el ejercicio de comparación expuesto líneas arriba, es necesario hacer una advertencia que de alguna manera sirve de puente hacia el nivel modal del análisis. Muchas veces al tratar de otorgar a la

<sup>12</sup> Lauro Zavala, *Relatos vertiginosos, antología de cuentos mínimos*, p. 14.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>15</sup> *Loc. cit.*

<sup>16</sup> *Loc. cit.*

canción *pop* una validez (que ya a estas alturas es innecesaria) ante los ojos de aquellos que califican de menor a lo no generado dentro de las bellas artes se construyen enunciados que, lejos de convencer a quien es ocioso convencer de lo contrario, pecan de una total inocencia y candor. Ahora bien, hay veces que, irónicamente, esos argumentos abren la puerta a reflexiones críticas mucho más sustanciosas.

Aunque se puede hablar de una narrativa de la canción *pop* esto no quiere decir que toda canción *pop* sea necesariamente narrativa. La afirmación de que una canción *pop* es una pequeña narración acompañada de música que se interpreta en tres minutos, puede ser fácilmente descalificada si se somete al azar a una obra suscrita dentro de esa categoría a un análisis narratológico. Dicha obra puede estar haciendo sólo una descripción de un espacio físico o mental y ni siquiera eso. Por ello, aunque una canción ofrezca un texto de orden musical y escrito coherente el cual puede contener cierto valor estético, de fondo y de forma, no quiere decir que cualquier obra que guarde estas características sea un relato ya que éste es “la construcción progresiva por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas cuyo referente puede ser real o ficcional”.<sup>17</sup> En una canción *pop* se pueden dar historias, contemplaciones, descripciones, líneas y frases, y todas estas formas están sujetas a las mismas reglas narratológicas que cualquier cuento, novela, poema o crónica. En la música *pop* se puede hablar de que

la mayoría de las canciones creadas bajo sus estándares pueden elaborar textos desde el campo del relato el cual, por supuesto, incluye los “tres aspectos fundamentales de la compleja realidad narrativa: la historia, el discurso o texto narrativo, y el acto de la narración”;<sup>18</sup> o bien, textos de contenido descriptivo es decir, con

–Una red significante de interrelaciones léxicas y semánticas determinada por uno o varios modelos de organización– el cual como una criba selecciona, organiza y limita la cantidad de detalles que habrán de incluirse.<sup>19</sup>

También textos de tipo dramático, o sea con la representación de la acción humana tramada a través de un diálogo.

Es importante tomar en consideración que el análisis narratológico de una canción se modifica por aquello que ya se ha mencionado, su diégesis está formada por un texto escrito, uno musical y por la yuxtaposición de ambos. La naturaleza híbrida de la canción *pop* le otorga ciertas particularidades a su enunciación que si no son observadas con atención pueden llegar a incrementar el ruido semántico entre un emisor y su receptor. Pues como dice Dougherty:

La congruencia o no congruencia del objeto musical y poético es mutable y capaz de ser manipulado por el compositor [...] la relación entre la semiótica musical y la semiótica poética en una canción es asimétrica, y esta relación también puede ser manipulada por el

<sup>17</sup> Paul Ricoeur citado por Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 10.

<sup>18</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 11.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 25.

compositor al servicio de un fin expresivo particular.<sup>20</sup>

Por ello, antes de observar algunos ejemplos que ilustren estos tres tipos de texto de la canción *pop*, se deben atender algunos rasgos básicos del texto musical cuya función sea complementar el modo de elocución.

La estructura básica de una canción es la siguiente: una introducción musical, un verso musical sobre el cual se cantan las estrofas, un coro musical sobre el cual se canta el coro escrito, una conclusión escrita que generalmente va sobre un verso musical, el coro final y, en ciertas ocasiones, una coda o final musical. A esto hay que agregar que en la sección de los versos musicales, la música debe subordinarse a la letra, pues es en ella, si es el caso, en donde se desarrolla la historia que se quiere contar. El coro, en contraste, es mucho más musical, pues su función es la de hacer que la tonada encuentre un lugar en la memoria del escucha. Es un espacio climático que no sólo ofrece una secuencia natural al resto del texto escrito que continuará en los siguientes versos, también asume, en cuanto al texto escrito, la función de *leit motif*, pues ahí yace la idea principal que un autor quiere transmitir. El *leit motif* musical (denominado tema en este contexto) es distinto, pues este es una frase corta que, por lo general, se presenta en la introducción y se repite varias veces a lo largo de la canción. Este elemento puede que complemente el mensaje de alguna manera. Todo esta en relación de la carga semántica que se quiera ofrecer a través del texto sonoro.

Es muy importante tomar en consideración el hecho de que el texto sonoro de una canción *pop*, al igual que el texto escrito, se nutre de diversos géneros y disciplinas (por supuesto que en su mayoría son sonoras) para complementar el mensaje a transmitir o bien para crear una forma distintiva, que genera así diversos códigos semánticos y establecer una serie de géneros musicales en los que, de acuerdo a esta forma, pueda inscribirse. Si una canción mantiene un tempo acelerado y su fraseo cuenta con notas mayores, probablemente quiera transmitir un sentimiento de alegría, mientras que un tempo lento y notas disonantes pueden transmitir pasajes tristes, lúgubres o misteriosos. Por otro lado, muchas canciones *pop* han enriquecido su diégesis con toda una serie de elementos sonoros proporcionados al colectivo imaginario por el radio y la televisión a lo largo de ochenta años. Al incluir en sus transmisiones efectos de sonido, estos medios crearon todo un campo semántico sonoro. Por ejemplo, el sonido de una nave espacial extraterrestre tiene asignado un referente sonoro particular, mientras que el despegue de un cohete tiene otro.

El último de los elementos a considerar es el del intérprete, parte del texto performativo, sin que por ello se le reste importancia. Pues es quien al utilizar su voz como un elemento más del texto musical, reproduce el texto escrito dotándolo de personalidad e intención. El intérprete asume el papel de narrador o de personaje en la canción, dependiendo la forma que el texto escrito tenga. Y lo que se debe tomar en cuenta, en el plano musical es que el género de un personaje queda definido (si la histo-

<sup>20</sup> William Dougherty, *op. cit.*, p. 73.

ria lo requiere y la letra no lo dice) por el género del intérprete. Esto puede dar pie a controversias, pero debe pensarse en las convenciones sonoras mencionadas líneas arriba. La voz masculina o femenina es paralela, en la construcción del texto sonoro, al sonido de un cohete despegando. Cuando una letra que trata de una añoranza de una mujer por un hombre, como en "To Know Him Is to Love Him" de Phil Spector en la versión de The Teddy Bears<sup>21</sup> y algún intérprete masculino como quería hacer una versión de ella, únicamente cambiaba los pronombres para poder mantener la convención,<sup>22</sup> como fue el caso de The Beatles.<sup>23</sup>

La canción *pop* se ha convertido en una de las manifestaciones posmodernistas por excelencia. A lo largo de los últimos cincuenta años, la canción *pop*, en un afán de permanencia se ha renovado inscribiendo en su fondo y forma conceptos que han sido teorizados y ubicadas dentro de esa clasificación como la parodia, el pastiche, el reciclaje, la alusión apócrifa, la deconstrucción, etcétera. Una muestra de ello es la canción "She's a Rainbow" de los Rolling Stones escrita por Mick Jagger y Keith Richards. Los elementos que componen su diégesis, que como se verá tiene un carácter de pastiche, ofrecen la posibilidad de una lectura, entre muchas otras por supuesto, paródica de "El hombre de arena" de E.T.A. Hoffmann, considerando la parodia como Deleuze propone: una repetición que

incluye una diferencia, una imitación con distancia crítica.

A primera vista, el texto escrito sólo ofrece la descripción de una mujer que viste de colores, es pálida y de blonda cabellera y mantiene un porte monárquico de dama antigua; sin embargo, en palabras de Luz Aurora Pimentel, esta descripción da cuenta de un modelo de organización de tipo cultural que permite describir un lugar como si fuera un cuadro, modelos arquitectónicos, musicales, u otros. De hecho, "el modelo utilizado para organizar una descripción le da una unidad temática que implica su continuidad semántica".<sup>24</sup> Esta estructura cultural dota a dicha canción de resonancias populares, literarias y musicales al mismo tiempo que elabora una crónica de los usos y costumbres de la época en la que fue lanzada. Pero será hasta escuchar el texto musical que la idea de parodia sobre la obra de Hoffmann se cristalice (y es en este punto donde se produce una idea arriesgada)<sup>25</sup> pues en esta lectura de "She's a Rainbow", la historia que se va a contar yace en el texto musical, mientras que el texto escrito cumple una función metadieгética a través de su descripción. Sin embargo, para evitar confusiones, es recomendable analizar por se-

<sup>21</sup> "To Know Him Is to Love Him" (Spector, 1958, lado A, pista 1)

<sup>22</sup> Sin embargo, otro de los aspectos importantes de la canción *pop* es que continuamente hace juegos con sus convenciones.

<sup>23</sup> "To Know Him Is to Love Him" (Spector, 1994, disco 1, pista 24)

<sup>24</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 26.

<sup>25</sup> Es común suponer que un texto escrito es aquello que debe hacer la narración de una historia, sin embargo, las diversas manifestaciones interdisciplinarias muy desarrolladas en el siglo pasado, demuestran lo contrario. Ejemplos claros son el cine o el cómic donde a través de imágenes se narra una historia, sin necesidad de recurrir a un texto escrito. La canción *pop* no es ajena a este recurso. Una historia puede ser narrada por medio del texto musical mientras que el texto escrito llega a funcionar como complemento o bien, como un simple ornamento.

parado, los distintos niveles en los que se enlaza la parodia con el texto original.

Aunque el título de la canción no forme parte de la diégesis, en este caso cumple con uno de los aspectos narratológicos de la descripción. Entonces, como sostiene Pimentel, el enunciado *She's a Rainbow* anuncia que el objeto a describir, en este caso *She* —que en ese momento se constituye como el *tema descriptivo*— gesta un proceso en el cual se despliegan una serie de atributos, partes y “detalles” que lo irán “dibujando”.

La obra comienza con un acomodador/presentador que espera a que la gente termine de tomar su lugar, durante ese proceso da algunas indicaciones sobre lo que se puede y no se puede hacer, al final de su discurso pregunta: “Are you ready?”,<sup>26</sup> se escucha que alguien jala una cuerda que abre una cortina. Acto seguido, comienza la canción. Este primer fragmento establece el momento en que arranca la historia en esta interpretación de re-escritura de “El hombre de arena”. En este sentido, el relato comienza cuando el profesor Spalanzani presenta en sociedad a su hija/autómata Olimpia.

En la introducción de la canción se escucha un piano haciendo una figura en sus notas agudas, esto establece otro hipotexto al evocar aquellas melodías que producían las cajas musicales antiguas al abrirlas. La referencia continua, pues no sólo se evoca la música sino al objeto mismo que la contiene. Muchas de estas cajas guardaban una muñequita vestida de bailarina que giraba siguiendo el tem-

po de la música lo cual acentúa la carga semántica de la autómata. Hay que recordar que en la presentación en sociedad de Olimpia, ella muestra sus dotes musicales a través de un piano. Esta figura musical es el *leit motif* de la canción.

Con el primer verso del texto escrito la idea de que “She” puede ser una muñeca se incrementa. “She comes in colors everywhere”<sup>27</sup> se asemeja a un slogan publicitario. En este caso se puede interpretar como que la muñeca viene en distintos colores a elegir. A partir de esto, la música de la introducción también evoca un *jingle*<sup>28</sup> y que el resto de la descripción de “She” tendría que ver con las mone-rías que un juguete puede realizar.<sup>29</sup>

La estructura musical *introducción/verso musical* se repetirá, sin embargo, el texto escrito va a establecer cambios fundamentales en el fondo. En la primera estrofa el narrador-descriptor, se mantiene neutro, alejado de toda emotividad. Únicamente menciona que “She” peina su cabello, describe la manera en que esta se presenta y hace una analogía de su persona. En principio, se antoja que el narrador es el cruel Coppola o bien el mismo profesor Spalanzani que describe(n) las gracias de su creación, y que la canción se desarrollará desde su perspectiva. Sin embargo, el primer verso de la tercera estrofa: “Have you seen

<sup>27</sup> *Loc. cit.*

<sup>28</sup> Pequeña canción de uno a dos minutos de duración, cuya estructura musical y objetivo es similar a la del coro de una canción *pop*. Esta composición tiene por objetivo complementar la promoción y comercialización de un producto en el mercado.

<sup>29</sup> De hecho, la canción fue utilizada años después para promocionar la nueva línea de computadoras *Apple*.

<sup>30</sup> Mick Jagger y Keith Richards, *op. cit.*

<sup>26</sup> “She’s a Rainbow” (Mick Jagger y Keith Richards, 1967, lado B, pista 1).



her dressed in blue?"<sup>30</sup> indica que el texto escrito asume una perspectiva de personaje. Al dirigirse a "you", comentando acerca de "She" el texto ha cambiado su perspectiva, la elocución está a cargo de otro personaje el discurso narrativo cambió a uno directo en donde esta forma se organiza "en torno a la perspectiva del personaje, es decir, en torno a restricciones de orden espacio-temporal, cognitivas, etcétera, y que se derivan del discurso en tanto que acción en proceso y no en tanto que acontecimientos narrados".<sup>31</sup> Cuando el personaje responde a su misma pregunta "See the sky in front of you",<sup>32</sup> se establece una especie de diálogo entre un hablante y un escucha silencioso, la descripción está cargada de una emotividad que vuelve el discurso mucho más subjetivo, pasional más que de acción. Entonces, es posible asumir que el personaje que habla es Nataniel y el que escucha es su amigo Segismundo. A partir de esto, las líneas arriba citadas hacen una fuerte referencia al momento en que Nataniel hace un reclamo airado a su amigo: "¿cómo es posible que un hombre con tan buenos ojos como tú no haya visto los encantos y tesoros ocultos en la persona de Olimpia?"<sup>33</sup> imprimiendo la infatuación que el protagonista siente por la muñeca.

En el resto de los versos de la canción, se muestra que Nataniel tiene una afición por la imagen, el verbo más importante en esta obra de The Rolling Stones es *to see* por supuesto. En el cuento de Hoffmann, Nataniel tiene una fijación muy importante por los ojos, que de

hecho le causan un trauma. Uno de sus mayores temores será quedar envuelto por la obscuridad. Por eso, la última estrofa, aunque similar a las dos primeras, no es dicha por el narrador del principio, sino por Nataniel. Y entonces, ya que, según Nataniel, Olimpia "comes in colors everywhere" también puede decir: "¡Oh, estrella de mi vida, no me dejes solo en la tierra, en la negra obscuridad de una noche sin esperanza!".<sup>34</sup> Los adjetivos de resonancia etérea y celeste que *The Stones* usan para describir la belleza de "She" en su canción como: *Sky, Sunset going down*, y *rainbow* capturan la obsesión que Nataniel tiene por "la bella y celeste Olimpia".<sup>35</sup> Cosa curiosa, pues la rigidez de la muñeca hace que ese ímpetu por verla etérea se vuelva irónico. Nataniel llegará a lo ridículo al decir que "véiala flotar por el aire"<sup>36</sup> o bien *to come in colors in the air*.<sup>37</sup>

La composición de imágenes es un elemento que aparte de dibujar su personalidad, sirven a la trama y narrativa de la historia de Hoffmann. Por ello es que el texto escrito en la canción, se apoya más en la descripción, en atrapar ese sentimiento y deja la narración al texto musical. En ese sentido, las palabras de Nataniel, refiriéndose a la frialdad en la mirada de Olimpia: "Le pareció como si los ojos de Olimpia irradiasen pálidos rayos de luna"<sup>38</sup> y encuentran resonancia en "Speck of white, so fair and pale".<sup>39</sup> Esa palidez a la que se refieren Jagger y Richards también tiene que ver con el tipo

<sup>31</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 115.

<sup>32</sup> Mick Jagger y Keith Richards, *op. cit.*

<sup>33</sup> E.T.A. Hoffman, *El hombre de arena*, p. 77.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>37</sup> Mick Jagger y Keith Richards, *op. cit.*

<sup>38</sup> E.T.A. Hoffman, *op. cit.*, p. 71.

<sup>39</sup> Mick Jagger y Keith Richards, *op. cit.*

estético que consideraba la blanca como rasgo de belleza, y que puede haber más bello que una muñeca de porcelana. Dicho en palabras de Nataniel: en forma de monólogo narrado: "Hubo de confesarse que en su vida había visto una mujer tan hermosa"<sup>40</sup> o bien "Have You seen a lady farier?"<sup>41</sup> Tomando en cuenta la blanca física de "She" que armoniza con la vestimenta colorida y con la evocación, a través del lenguaje, "Speck of white so fair and pale",<sup>42</sup> "lady farier",<sup>43</sup> "a queen in days of old",<sup>44</sup> se obtiene una imagen femenina romantizada. El texto musical hace un énfasis en esta noción, cuando presenta un coro de voces femeninas que rescata una estructura popular medieval en diversas partes de la canción. Hay que recordar que Nataniel se enamora de la autómatas al notar que ésta se la pasa frente a una ventana de la misma manera que las doncellas medievales como "The Lady of Shallot".<sup>45</sup> De hecho, a lo largo de la canción, el texto musical parece que propone una sublimación del sentimiento del Nataniel al emplear instrumentos y formas que transmiten una especie de grandilocuencia. Ahora bien, dicha belleza no es sólo percibida por el protagonista. Hoffmann establece que "Olimpia, engalanada con un gusto exquisito, era admirada por su belleza y por sus perfectas proporciones"<sup>46</sup> *like queen in days of old* por toda la gente que asistió a la presentación organizada por Spalanzani. En este punto se detiene el texto

escrito dando paso a la narración por parte del texto musical.

Como se mencionó, la introducción es la presentación de Olimpia ante la sociedad. En el primer pasaje musical<sup>47</sup> el grupo elabora una extensión del *leit motif* sonoro adornado con unas cuerdas, la melodía que estas producen evocan una ensoñación que puede referirnos al texto de Hoffmann cuando dice: "El concierto comenzó. Olimpia tocaba el piano con una gran habilidad e incluso cantó un aria con voz sonora y brillante que parecía el brillante sonido de una campana".<sup>48</sup> Y es en este punto donde se establece algo muy interesante. El fragmento al que el pasaje musical hace referencia, es una descripción analéptica. No hay avance en la historia; sin embargo, en la canción Nataniel descubrió a Olimpia, se enamoró y se obsesionó con ella. Sin embargo, esta extensión del *leit motif* sonoro genera un efecto mecánico, de ritmo perfecto que es lo que hace a Segismundo discernir con Nataniel en su apreciación sobre Olimpia. En el cuento de Hoffmann Segismundo le dice a Nataniel:

Su paso tiene una extraña medida y cada movimiento parece deberse a un mecanismo; canta y toca al compás, pero siempre lo mismo y con igual acompañamiento, como si fuera una máquina.<sup>49</sup>

Entonces el "Have you seen her dressed in blue?"<sup>50</sup> como se interpretó líneas arriba alcanza un mayor sentido. La narración continúa a través del segundo pasaje mu-

<sup>40</sup> E.T.A. Hoffman, *op. cit.*, p. 69.

<sup>41</sup> Mick Jagger y Keith Richards, *op. cit.*

<sup>42</sup> *Ibid.*, min. 00:03:23

<sup>43</sup> *Ibid.*, min. 00:03:35

<sup>44</sup> *Ibid.*, min. 00:03:56

<sup>45</sup> Alfred Lord Tenneyson, "The Lady of Shallot"

<sup>46</sup> E.T.A. Hoffman, *op. cit.*, p. 73.

<sup>47</sup> Mick Jagger y Keith Richards, *op. cit.*

<sup>48</sup> E.T.A. Hoffman, *op. cit.*, p. 74.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>50</sup> Mick Jagger y Keith Richards, *op. cit.*

sical. En este se vuelve a escuchar el *leit motif* musical, pero está adornado con disonancias y percusiones al azar que crean un efecto de descomposición en el ritmo y por ende de la sublimación. Es a través de la percusión que se recupera la armonía, en determinado momento, está percusión imitará el sonido de un reloj o de un metrónomo que reestablece el ritmo de la canción. Dicho pasaje hace referencia al momento en que Nataniel saca a bailar a Olimpia y se da cuenta que la chica no es perfecta:

Creyó haber bailado al compás, aunque sentía que la rigidez rítmica con que Olimpia bailaba a veces le obligaba a detenerse, y entonces se daba cuenta de que no seguía bien los compases de la música.<sup>51</sup>

El hecho de poner la última estrofa entre este pasaje y la coda y que esa estrofa sea la que en principio esta a cargo del narrador y ahora dicha por Nataniel incrementa el efecto de obsesión que éste desarrolla por Olimpia. Será en la coda donde Jagger y Richards plasmen la caída de Nataniel. Elaborada por medio de la última nota de la estrofa final que se queda sostenida sobre ella, se escuchan notas que asemejan el sonido que hacen los resortes cuando se botan de un mecanismo y este queda dañado. El segundo pasaje puede evocar el momento en que Spalanzani y Coppola destruyen a Olimpia al disputar su propiedad. Cuando Nataniel "oyó un estrépito espantoso en la habitación de Spalanzani, producido por repetidos golpes en

el suelo y las paredes, y luego choques metálicos"<sup>52</sup> entra al lugar de donde estos sonidos provienen. Después de ver la escena, pero sobre todo los ojos de Olimpia ensangrentados, perderá la razón. En este estado intentará estrangular al supuesto padre de su amada diciendo "¡Baila, baila, muñequita de madera!".<sup>53</sup> Las palabras remiten a la idea del principio de la canción de la muñeca de madera de la caja que baila cuando esta se abre, por decirlo así, el ciclo se cierra para volver a repetirse.

Después del ejercicio de yuxtaposición de los signos y del análisis de un posible tercer nivel de significación en cuanto al modelo de Pierce se refiere, el espectador puede ir más allá. Es decir. Partiendo de este nivel se pueden generar otros niveles de discurso tal y como el que se sugiere a continuación.

Sigmund Freud tomó el cuento de Hoffmann para ilustrar su ensayo sobre lo siniestro. En este explora los elementos que conforman el concepto en la narración: la muñeca Olimpia, el motivo de los ojos, además de el sentido de la vista, la fijación y trauma que Nataniel tiene por ellos. En la lectura que une esta obra de Hoffmann con la de Jagger y Richards se nota que el énfasis está puesto sobre los mismos elementos; sin embargo, el mensaje que se transmite es distinto. En este sentido, el Nataniel de la canción de los Stones está obsesionado con la imagen que, como se mencionó líneas arriba, le está vendiendo un anuncio comercial. La Olimpia de este Nataniel, puede ser una muñeca o la imagen de una super-modelo en una revista o bien la mezcla de estas dos. En la pos-

<sup>51</sup> E.T.A. Hoffman, *op. cit.*, p. 75.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>53</sup> *Loc. Cit.*

modernidad el culto al cuerpo se ha elevado a niveles delirantes. Se puede hablar de que ahora sí ha adoptado una cualidad de templo que hay que respetar y cuidar. Se ha convertido en un elemento sagrado para la sociedad. En palabras de Gilles Lipovetsky resulta que: "El cuerpo ya no designa una abyección o una máquina, designa nuestra identidad profunda de la que ya no cabe avergonzarse y que debe exhibirse".<sup>54</sup> Y resulta un poco paradójico, pues la tendencia a imitar a los modelos los ha colocado justo en un nivel de producto al cual hay que aspirar. La Olimpia de Hoffmann fue creada para imitar a lo humano, pero la de Jagger y Richards le dará un giro a esto, su muñeca imita a lo humano pero será el humano quien quiera poseerla o imitarla. Spalanzani, al momento de destruirla dice que es su propia sangre, algo similar sucede con los productos contemporáneos cuando es más importante la marca que el producto mismo. Ahora bien, al hacer una lectura un poco más profunda resulta que el motivo que impulsa tanto la canción como el cuento no es precisamente el autómatas. Freud en su ensayo sobre lo siniestro hace la siguiente observación sobre los personajes del cuento de Hoffmann:

Debo decir, sin embargo —y espero contar con el asentimiento de casi todos los que hayan leído este cuento— que el tema de la muñeca Olimpia, aparentemente animada, de ningún modo puede ser considerado como único responsable del singular efecto siniestro que produce el cuento; más aún, ni siquiera es el elemento al cual se le podría atribuir en primer término este efecto. [...]

El centro del cuento lo ocupa más bien otro tema [...] se trata del *tema del arenero*, el "hombre de la arena" que arranca los ojos a las criaturas.<sup>55</sup>

Lo mismo ocurre en la canción de The Rolling Stones sólo que en este caso el arenero no es un personaje como en el de Hoffmann. En el cuento alemán Coppe-lius (después Coppola) será quien dirija la vida de Nataniel. Es debido a este hombre oscuro que el joven protagonista queda traumatado, su vida girará en torno a las imágenes y a su fijación por la vista y los ojos. Un elemento similar en la posmodernidad es la publicidad. Es ella quien dicta que es lo que se debe usar y como se debe usar. Luego entonces el arenero de "She's a Rainbow" es la publicidad. El tipo de discurso narrativo que abre la canción es muy empleado por este medio. Las características de los versos de la primera y segunda se asemejan a un *spot* publicitario en donde se exaltan las bondades de un producto. Lipovetsky lo dice así:

Seguramente el spot publicitario no es nihilista, no cae en la incoherencia verbal y lo irracional absoluto, su propósito viene controlado por la voluntad de señalar el valor *positivo* del producto.<sup>56</sup>

Así pues, "She combs her hair" no es un absurdo sino, en este caso, una virtud.

Se ha visto como The Rolling Stones hacen varias alusiones, o mejor dicho, intertextualidades facultativas al texto de Hoffmann, pero la siguiente es una que se acopla al asunto de la publicidad y

<sup>54</sup> Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 61.

<sup>55</sup> Sigmund Freud, "Lo siniestro", p. 19.

<sup>56</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 147.

conlleva, de manera intrínseca y un tanto humorística el concepto que dice “de la vista nace el amor”. La primera vez que Nataniel ve a Olimpia es a través de la ventana de su casa. Se ha mencionado que el resonante puede ser “The Lady of Shallot”.<sup>57</sup> Pero esta ventana en la canción de Jagger y Richards será un aparador. El consumidor se enamora del producto. Y es en este punto en donde hay otra concordancia. De acuerdo a Freud, el efecto siniestro en el cuento de Hoffmann tiene su núcleo en el miedo que un individuo siente en cuanto a la mutilación de la vista.<sup>58</sup> En el mundo contemporáneo regido por la imagen, el individuo mutilado estaría a salvo de la publicidad, del hombre de arena que lo hace dormir y vivir de sueños, pero no entendería el momento que se vive e irónicamente, se quedaría fuera de la realidad. Un último elemento que se debe considerar es que a diferencia de la imagen y propósito del hombre de arena de Hoffmann, cuyo fin es que el lector se de cuenta “de que el poeta quiere hacernos mirar a nosotros mismos a través del diabólico anteojo del óptico”<sup>59</sup> al de The Rolling Stones no le importa como lo clasifiquen o si lo clasifican. Coppola es visto como una entidad siniestra y malévol *per se*; sin embargo, nunca explica sus motivos o sus fines. En ese sentido es similar al hombre de arena contemporáneo a quien no le interesa explicar nada. La publicidad (al igual que el texto escrito de la canción) no es un relato ni un mensaje; simplemente allana el sentido y desactiva el

sinsentido trágico,<sup>60</sup> no se compromete más que consigo misma y con el producto que ha de impulsar. A Coppelius sólo le interesa que “She” sea percibida como un arco iris por todos aquellos que ha de seducir a través de esa imagen.

La canción *pop* contemplada bajo la teoría de Dougherty abre una serie de posibilidades muy interesantes; sin embargo, aquella que suena más inquietante es la que se refiere al establecimiento de una interdependencia de los signos en donde se abre la posibilidad de analizar el resultado de esta unión como un campo semiótico independiente. Este campo semiótico sugiere que dentro de la canción *pop* hay toda una literaturidad que debe ser leída en función de lo que este tipo de música sugiere a través de el empleo y la composición semiótica de sus signos, sonoros y escritos. A partir de lo señalado se puede hablar, no del estudio de la canción *pop* como literatura sino la literatura de la canción *pop* como microficción.

## Bibliografía

- Díaz Perucho, Javier. *Microficciones: Panorama del microrrelato*. México, Siglo XXI, 2003.
- Dougherty, William P. “The Play of Interpretants: A Peircean Approach to Beethoven’s *Lieder*”. *The Peirce Seminar Papers: An Annual of Semiotic Analysis* 1. M. Haley, 67-95. Oxford: Berg, 1993.
- Frith, Simon. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, Harvard University Press, 1996.

<sup>57</sup> Alfred Lord Tenneyson, *op. cit.*

<sup>58</sup> Sigmund Freud, “Lo siniestro”.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>60</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, 148.

- Frith, Simon y Andrew Goodwin. *Rock, Pop and the Written Word On the Record*. Nueva York, Routledge, 1990.
- Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. Londres, Routledge, 2001.
- Freud, Sigmund. "Lo Siniestro", *El hombre de arena*. Hoffmann, E.T.A., Madrid, Torre de viento, 2001.
- Hernández Riwes Cruz, José. *The Amazing Journey: La figura del Space Cadet en la lírica del pop*. Tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Hoffmann, E.T.A. *El hombre de arena*. Madrid, Torre de viento, 2001.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. España, Anagrama, 2002.
- Norman, Philip. *The Stones*. Londres, Pan Books, 2001.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México, Siglo XXI, 1998.
- Zavala, Lauro. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Relatos vertiginosos, antología de cuentos mínimos*. México, Alfabeta, 2002.

## Discografía

- Beatles, The. "To Know Her Is to Love Her" en *Live at the BBC*, Londres, Inglaterra. Apple, 1994.
- Devo. "(I can't get no) Satisfaction". *Q: Are We Not Men? A: We Are Devo!*, Nueva York, E.U., Booji Boy Records, 1978.
- Residents, The. "(I can't get no) Satisfaction". *(I can't get no) Satisfaction*, San Francisco, CA, E.U., Ralph Records, 1976.
- Rolling Stones, The. "(I can't get no) Satisfaction". *I can't get no Satisfaction*, Londres, Inglaterra, London, 1965.
- \_\_\_\_\_. "She's a Rainbow", *On her Satanic Majesty Request*. Londres, Inglaterra, DECCA, 1967.
- Spears, Britney. "(I can't get no) Satisfaction", *Oops!... I Did It Again*. Nueva York, NY, E.U., Jive, 2000.
- Teddy Bears, The. "To Know Him Is to Love Him". *To Know Him Is to Love Him*. Nueva York, E.U., ERA'S Dore.