



LA MÚSICA  
INSTRUMENTAL:  
DISCURSO Y  
NARRATIVA SIN  
PALABRAS.  
HACIA LAS  
NARRATIVAS  
SONORAS



## Resumen

Esta es una reflexión analítica hacia la posibilidad de contar historias y generar narrativas por medio de la música instrumental, ya sea de cualquier género o estilo, como lo hacemos con las palabras, y de esta manera, aproximarnos a procesos de identidad. Asimismo, interesa generar un debate acerca de la correspondencia palabra-música y las relaciones y consecuencias que éstas han generado a través del tiempo.

### PALABRAS CLAVE:

Música instrumental, narrativa, sonido, identidad, palabra.

Instrumental music: speech and narrative without words. Towards the sound, as a narrative structure

## Abstract

This is an analytical reflection towards a chance of telling stories and narratives generated by the instrumental music whether any genre or style as we do using words, thus we are closer to identity processes. Also we are interested in generating a debate about word-music correlations, besides relationships and consequences they have generated throughout time.

### Keywords:

Instrumental music, narrative, sound, identity, word.

A música instrumental: discurso e narrativa sem palavras. Na procura das narrativas sonoras

## Resumo

Esta é uma reflexão analítica, na procura das possibilidades de contar histórias e criar narrativas por meio da música instrumental, seja esta de qualquer gênero ou estilo, do mesmo jeito que agente faz com as palavras; também aproximar-nos a processos de identidade, além disso, é importante iniciar uma discussão perto da relação palavra - música, e das relações e conseqüências que estas têm gerado através do tempo.

### Palavras chave:

Música instrumental, narrativa, som, identidade, palavra.

*Alfredo Enrique Ardila Villegas*

## Música instrumental

La música instrumental, como categoría, es música producida por instrumentos, y su discurso se centra principalmente en la expresión de éstos, en oposición a la música vocal, que cuenta con un contenido textual. La historia del arte está colmada de discurso musical instrumental; en occidente y Europa son más de 4 siglos de desarrollo de las sinfonías, sonatas, conciertos, música de cámara y otros géneros netamente instrumentales. Estas manifestaciones sonoras sin palabras son inherentes a muchas otras culturas: en la India existe toda una tradición de música erudita y popular, en el mundo Árabe, en China, Japón, África... serían interminables los ejemplos. Además de las tradiciones, existe una gran variedad de géneros como el Blues, el Jazz y los lenguajes improvisativos, más cercanos geográficamente a América, que han permeado gran parte del discurso musical contemporáneo y se basan, precisamente, en un discurso que en un altísimo porcentaje es instrumental. Ya en Latinoamérica el choro en Brasil, el tango orquestado en la Argentina y la música andina en Perú, Bolivia y Ecuador, allí también lo netamente instrumental tiene un lugar privilegiado; y en Colombia la música tradicional (el trío típico colombiano), la música de gaitas, la música caucana, la chirimía chocona, se sustentan en el discurso instrumental. Por otra parte la música electrónica –que ha conquistado nuestra cotidianidad y a su vez se ha fusionado con otras músicas– se manifiesta fuertemente en un discurso donde predomina el sonido y sus estructuras como medio, objeto y fin.

A pesar de estar supuestamente delineada con claridad esta frontera (vocal-instrumental) encontramos ejemplos tanto históricos como

contemporáneos<sup>33</sup>, donde la voz es tratada de una manera instrumental, y aquí ya tendríamos un debate inicial, que no nos deja tan tranquilos con las definiciones de los textos y diccionarios.

Grandes artistas han colocado sus granos de arena, inclusive desde el propio seno europeo, para abrirnos la posibilidad de entender la música como un discurso determinante, en donde hay espacio para el ruido, el silencio y otros elementos, además de relaciones que antes no se consideraban musicales: Alexander Scriabin, quien nos lleva al mundo de las habilidades sinestésicas entre el color y el sonido; Edgard Varese, *el poeta del ruido*<sup>34</sup>; Oliver Messiaen al acercarnos al mundo sonoro de los animales, específicamente de las aves<sup>35</sup>; la escuela de Colonia y la síntesis de sonido; Pierre Shaefer con la música concreta; John Cage y la aventura del silencio; Luciano Berio y la micro-articulación.

Por otro lado está la lista de músicos no occidentales, no europeos, no conocidos ni famosos, que han transformado su entorno valiéndose de las narrativas sonoras y del poder del sonido y de la música. Si nos arriesgáramos a mencionarlos, la lista sería interminable.

33 Un claro ejemplo es la "Sequenza 3" para solo voz, de Luciano Berio, obra donde la voz es tratada de una manera instrumental y donde las palabras quedan relegadas a un segundo plano, y es la micro-articulación (enormes contrastes de estados anímicos y de carácter, en pequeños espacios de tiempo) quien asume el drama y el discurso en la obra.

34 Además de importantes aportes a la música, como la especialización, la transmisión simultánea en el mundo (*espace*), la inclusión de aparatos sonoros de ruido (*sirenas en Ionisation*), Varese propone en *Density 21.5* componer no para un instrumento, si no contra un instrumento, intención que parte el sentido en la composición.

35 El artículo de Juan David Leongómez, *El origen no humano de la música*, publicado en el número 0 de esta revista, merece destacarse para futuros estudios y discusiones en este tema específico.

Lo que para nosotros es música, para otras culturas es un ritual, una meditación, una sanación o la entrada a un mundo paralelo de ensoñación; pero lo que es común, es que es un mundo sonoro al que todos podemos escuchar por medio de nuestros oídos, y sobre todo **interpretar**, sin necesidad de un texto o de palabras supuestamente concretas.

## Identidad

Las identidades han venido siendo tratadas en los últimos años de una manera especial, ya que al hablar de identidad entramos en los meollos y laberintos de la interculturalidad y la etnicidad, todos ellos temas claves, o quizás "problemas" con los que se viene topando la sociedad y, de paso, la escuela y la universidad contemporáneas, no solamente en las ciencias sociales, sino también en las artes y, por supuesto, en la música. Estos temas se están abordando como un intento por comprender algunas manifestaciones culturales humanas que antes habían estado silenciadas, y a estas relaciones interculturales –que siempre han sido demasiado complejas y desiguales– actualmente se les dedica un estudio profundo e interdisciplinario, en donde la discusión es constante respecto a lo que nos diferencia, pero también de lo **común** que nos une, y es allí, en el terreno común a las culturas –como lo es la música instrumental– donde estamos centrando nuestra atención.

Al parecer, un aspecto importante para el desarrollo humano es la percepción y apropiación del ser: un "sí mismo", donde ese *yo*, es producto del desarrollo de **narraciones** sobre quiénes somos, donde la identidad se relacionaría con una invención elaborada, un acontecimiento que ofrece coherencia y continuidad al laberinto

de la experiencia y donde ciertamente esta ficción la sentimos más abstracta que concreta.

Para el autor Dante Duero (2007), de la Universidad de Córdoba, España, en su escrito *Relato biográfico e interpretación: una concepción narrativa de la identidad personal*, la identidad personal, es un relato que presenta grados diferentes de conexión e integración. Duero cita a Federico Nietzsche, quien advierte:

Las palabras de una lengua funcionan más al modo en que las usa un poeta, cuando aplica una metáfora, que como una representación o una copia de las cosas tal cual son, nunca se llega o se expresa esencialidad en las cosas.

Para el filósofo alemán esa aparente exactitud se transmite en forma de alegorías, trasnominaciones, antropomorfismos, etc., que consecutivamente usamos creando conceptos supuestamente inmóviles y exactos.

Aquí ya tenemos algunas pistas: pareciera que si las narraciones –ya sean con palabras (que Nietzsche nos presenta no tan concretas) o no–, están determinadas además por la interpretación, generando una inmersión al mundo de la abstracción, idealización y explicación subjetiva.

Esta idea nos conduce a citar a Simón Frith en su artículo *Música e identidad*:

La experiencia de la identidad describe a la vez un proceso social, una forma de interacción y un proceso estético, siendo los aspectos estéticos más que los organizativos/contextuales de la interpretación, los que delatan una continuidad entre lo social, el grupo y el individuo (Frith, S. 1996).

Con estas dos citas anteriores, ya tenemos algo para reflexionar, primero, que las palabras y los discursos no son algo fijo, asegurado e inequívoco, sino que dependen de múltiples factores y, sobre todo, de la interpretación tanto personal como colectiva; y segundo, que estos enunciados tampoco son fijos e incuestionables a la hora de formar parte de discursos y narrativas artísticas.

Volviendo a Frith, él menciona:

Esto nos lleva a repensar el enfoque sociológico habitual de la expresión estética, en donde un grupo social no sólo tiene creencias articuladas en su música, sino que esa música, una práctica estética, articula en sí misma una comprensión tanto de las relaciones grupales como la indivi-

dualidad, sobre la base desde la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales (Frith, Óp. Cit.).

Entonces las músicas ritualizan y encarnan realidades que están dentro de ella, y por el contrario, aquellas que están por fuera no son reflejadas. Los grupos humanos no se ponen de acuerdo éticamente para luego expresar situaciones en actividades culturales, sino que más bien buscan reconocerse a sí mismos como grupos, como estructuras particulares de intereses personales y sociales, de unidad y también de diferencia; de esta manera, hacer música no es un medio para expresar ideas, es vivirlas.

Reflexionando sobre este tema y teniendo en cuenta a Stuart Hall (2003), nos arriesgamos a ver que las identidades son un proceso, o mejor, procesos en la experiencia, en constante cambio, a su vez múltiples, que se captan más evidentemente como música. Todos los tipos de música parecen ser una clave de la identidad, proyectan y disuelven simultáneamente el yo en la interpretación, y además ofrecen con gran intensidad una percepción tanto individual y personal como de los otros, yendo de lo “subjetivo, espiritual e intangible a lo colectivo”.

El significado de la música como práctica en un proceso identitario no debe escudriñarse en las palabras de los textos, sino en la interpretación y su respectivo transcurso. Al hablar de proceso artístico no hay una verdadera diferencia entre la música académica y la popular, ni entre la música vocal con texto o sin él; el funcionamiento de la primera no es diferente del funcionamiento de las “otras”, y tampoco es diferente de la música comercial, ni de la folclórica, ni del pop, o de jazz. Todas, como tales, son potencialmente generadoras de procesos de identidad.

De la misma manera, las músicas instrumentales –así como las músicas cantadas (con letra)– tampoco tendrían diferencia, o precisamente ¿dónde estaría esa diferencia? Así, otros ejemplos de actividad musical pueden producir diferentes tipos de identidad musical, pero la “forma” de funcionamiento de la música como factor de formación de identidad es el mismo; ambas comparten una propiedad común, esa parte del entendimiento llamado “emociones”; igualmente dan importancia a los pormenores, a los detalles y, sobre todo, a sus estructuras y significado.

Pero pareciera que previo al deleite, al disfrute, a la identificación plena, existiera un cedazo en dos vías, un **lazo primordial**<sup>36</sup>, un *no* estar dispuesto

<sup>36</sup> Se ha tomado el concepto del antropólogo Clifford Geertz, del texto del *Primordial loyalties and standing entities*.



a admitir asociarse a catálogos internos de identidades y repertorios, y por otro lado, un enamoramiento casi a primera vista-audición de algo, de algún género, algún estilo o movimiento, esto independientemente de que entendamos un texto dentro de una canción, o de que la música con la cual nos identifiquemos sea simple o complejamente instrumental.

Según Frith:

La identidad personal surge de la actuación y de la adopción de voces artificiales, es la realización de un narrador **que no necesariamente habla y comunica con palabras**; más que el atributo de un carácter, la narración es la unidad de una vida, una creencia renovada en el relato de cuentos. Un elemento ineludible de fingimiento (Frith, *Ibíd.*).

Las identidades se modelan con formas narrativas. Vemos cómo, para algunos autores, la forma narrativa en el subconsciente no se basa prioritariamente en palabras. La identidad sufre la imposición de las formas imaginativas y también es liberada por ellas, lo intrínsecamente personal también es lo cultural.

Pareciera que una identidad es, a su vez, un ideal intangible –lo que nos gustaría ser, no lo que somos–; conviven en la misma persona identidades múltiples, antagónicas, variados deseos de vida que no necesariamente van para el mismo lado. Lo mismo ocurre con los grupos, etnias y naciones. La identidad musical es siempre fantástica, nos idealiza, igual que al mundo social habitado, y se sintetiza y realiza en las actividades musicales. Las músicas y los sonidos construyen nuestro sentido de identidad mediante los procesos experienciales directos que ofrecen el cuerpo, el tiempo y la sociabilidad; así, la percepción de las relaciones y estructuras, tanto en los individuos como en los grupos, puede llamarse estilo, modo o género.

En nuestros días, es una característica la confusión de lo erudito y lo profano, la difuminación de los límites entre las culturas élites y las culturas vulgares o populares; esa frontera alto-bajo se refiere, en realidad, a las formas de percepción e interpretación, y no a las formas de producción o a la naturaleza intrínseca de las músicas como tal. Disfrutar de la música e interpretarla sea cual fuere el género –instrumental, cantada con o sin letra–, es sentirla con la cabeza, el cerebro, el cuerpo, el tímpano, la piel, etc.

Citaré para cerrar esta parte a Esperanza Londoño (2008), quien menciona en su artículo *La estética como salida ética en un mundo vertical y autoritario*: “La música representa más que una tonada de fondo; se trata de un tejido complejo al que vinculan (los jóvenes) sus percepciones políticas, amorosas, sexuales, sociales. Debe en este sentido responder a la experiencia subjetiva del mundo, desde el lugar social”.

La práctica de la música en la danza, en la escucha o en otras actividades donde ella es la protagonista, cualquiera sea su género o estilo, es una experiencia de identidad, en donde rechazamos emocionalmente, o voluntariamente creamos asociaciones con los compositores, intérpretes y otros oyentes. La música obviamente es colectiva (sentido prístino de manada, de vínculo), y esto nos lleva a hablar de una identidad colectiva; de esta manera la música es la forma cultural más apta para cruzar y a su vez mantener fronteras.

## Hacia las narrativas

Cuando hablamos de narrativas es importante destacar que dicho término, concepto o más bien categoría, incluye diferentes campos y no solamente el literario; aquí entran, entonces, narrativas en el cine, en los videojuegos, en las obras de arte tanto espaciales como temporales. Por ejemplo, el cine mudo es una interesante narrativa visual, de imágenes, completamente independiente de las palabras y la música que lo acompañaba, generalmente no tenía nada que ver con las imágenes proyectadas; es más, en los teatros de Bogotá se improvisaba tras bambalinas con los instrumentos e instrumentistas que se tuviera a disposición. La narrativa sonora se integraba y fusionaba con otras narrativas, existiendo autónomamente o complementando otras ya conocidas; vemos entonces que la narrativa musical y sonora es independiente de las palabras y de los textos, y además convive con otras narrativas en función de crear a su vez lenguajes más complejos y diversos; entonces, si la narrativa es la base del placer musical, también es central para nuestro sentido de identidad.

## El sonido como elemento con significado propio

El himno nacional, qué elemento más emblemático para exaltar la identidad nacional, ¿pero realmente sabemos qué significan las palabras, por lo menos de la primera estrofa o del coro? Bastaría con preguntarse a sí mismo o a cualquier ciudadano no colombiano, de cualquier parte del planeta, y la respuesta podría ser no muy alentadora, pero escuchamos los primeros compases de este mismo himno e inmediatamente estaremos irguiéndonos, tirando nuestro sombrero y colocando la mano en el pecho en señal de

*sentir*, o por lo menos fingir un inmenso patriotismo.

Ahora, qué podríamos decir de una obra instrumental que voluntariamente quiere transmitirnos por medio de la estructuración y organización de los sonidos (armonización, síntesis de sonido, orquestación, tramado polifónico, música) una historia. Algunos géneros, como el poema sinfónico, por citar un ejemplo, o una obra electroacústica –queriendo contar una historia sobre el sonido–, nos narran cuentos, tradiciones, leyendas, fábulas intrínsecas a la música y también de cosas extra musicales, como proporciones matemáticas, estados de ánimo, danzas, ritos y muchos otros aspectos que, bien sabemos que la música y el sonido nos transmiten. Ahora, hay que tener en cuenta que para que el lenguaje sea decodificado, son muy importantes las **estructuras** que hacen referencia tanto al sonido como a la música misma, ya que de ahí se moldean los géneros y los estilos para su percepción, comprensión e interpretación.

## Estructuras

Pareciera que nos enamoramus y/o identificamos con estructuras narrativas; la estructura de la obra es vital para la comprensión de esta, asimismo para su identificación y posterior apropiación. Tenemos el caso de la música donde se canta en otro idioma, por ejemplo los *Beatles*, que cantaron en inglés y tenían fans alrededor del mundo –quiénes no necesariamente entendían sus letras pero se identificaron e imaginaron una ligación con ellas–. Por medio de la estructura de sus canciones, sus introducciones, los arreglos de Steve Martin, la relación estrofa- estribillo (así no la entendieran), el coro pegajoso, el timbre de voz de Lenon o de

Mcartney y otras situaciones musicales, generaban simpatías universales con el género, y entraban a sus vidas marcando generaciones enteras e iconos claramente reconocibles a través del tiempo.

El placer musical es también un placer narrativo, que a su vez es un reflejo de las partes de la vida; interés especial despiertan las series del matemático de la edad media Fibonacci<sup>37</sup> y la relación de los números con las estructuras, con los momentos áureos y climáticos de las obras artísticas y musicales, donde percibimos que las estructuras artísticas son bastante semejantes, o mejor, correspondientes a las de la naturaleza, siendo natural sentir simpatía por una estructura determinada o antipatía u aversión por otra. Igual sucede con los elementos dentro del planeta. Así nos adentramos en la posibilidad de hablar de una narrativa sonora, sustentada por sí misma, por sus lógicas y sus estructuras. Lo más interesante es que la música continua siendo música, continua escapándose a las explicaciones por fuera de ella, pero las estructuras específicas de cada género, de cada impresión, y la interpretación que cada grupo hace de ellas, las hace mágicas, infinitas e irrepetibles, así las estructuras serán vitales para la elaboración de los discursos sonoros.

## Funciones en las estructuras

Estas estructuras en la música nunca han sido aleatorias; cada elemento en la música posee una

<sup>37</sup> Leonardo de Pisa, matemático Italiano del siglo XIII, conocido como Fibonacci, describió una serie, que ha tenido numerosas aplicaciones tanto en la computación, teoría de los juegos y en los estudios sobre las configuraciones biológicas, Robert Simson en 1753, relacionando la serie de Fibonacci, llegó al concepto de la "Auralidad", que sirve para explicar, y a su vez crear proporciones y estructuras en arte y específicamente en música.

estructura específica que la diferencia de otras y le da su respectivo valor a la hora de entrar en el proceso identitario.

Tenemos estructuras acústicas que determinan los diferentes timbres, que definen y que posteriormente guían hacia una escogencia o gusto por un timbre determinado; esto es importantísimo, inclusive para los músicos cantantes que utilizan las palabras para enriquecer la música (Daniel Santos sin su nasalización gangosa no sería Daniel Santos, "La Voz", la materia prima del cantante, es esencial para su camino expresivo). Por otra parte, la instrumentación en este aspecto puede hablar por sí sola, siendo ésta una de las disciplinas elevadas en el campo de la composición. Una instrumentación inadecuada puede falsear una buena idea musical, mientras que una buena instrumentación puede convertir una simple idea musical en una obra de arte.

Cuando todo parece dicho y hecho, la música del siglo XX comienza una búsqueda más profunda y exhaustiva de nuevos timbres y efectos de cada instrumento en los conjuntos de cámara y en las orquestas y bandas, y sobre todo, de diferentes sentidos y direcciones, esto a su vez respaldado por una notación y escritura inteligible y pertinente. Del mismo modo se comienza a prestar atención a manifestaciones y maneras de hacer música no europeas, no occidentales y no colonizadas, y finalmente, en la mitad del siglo anterior, la síntesis de sonido puede dar fe del lenguaje que se ha derivado de la aventura de transformar un sonido base a posibilidades inimaginadas, repercutiendo en medio siglo de música electrónica y sus consecuentes procesos de identidad.

Posteriormente consideramos a las estructuras rítmicas algo clave, ya que el ritmo también es perceptible, inclusive corporalmente. La orientación o el gusto por un ritmo más pausado o más rápido, sus acentuaciones y las minuciosas diferencias entre un *tempo* o *andamento* y otro, han definido géneros y estilos totales en la historia de la música. La acentuación del ritmo, su complejidad, la síncopa, un ritmo regular contra un ritmo quebrado por cortes, métricas compuestas contra compases cuadrados y amalgamas, nos llevan a simpatizar y a sentirnos bien con lo que escuchamos. Además recordemos que en el limiar del ritmo hablamos de subdivisiones, compases, etc., donde el concepto de ritmo también es extendido a otros campos de la música como el ritmo armónico.

La música occidental está hecha en gran parte (casi en su totalidad) de escalas, y en otras culturas, de sistemas de alturas (microtonales y otras); de ahí se

derivan acordes y armonías, y viceversa, tanto así que inclusive algunas combinaciones se han convertido en clichés, y de ahí se parte para darles una identificación como cadencias. Pero no sólo la música se hace con escalas tonales; también entran los modos de las diferentes culturas, y la arquitectura equivalente que se desprende de la interacción de las voces, nos genera interminable material para los gustos humanos.

Las estructuras armónicas, como los modos mayor y menor, son vitales al generar sentimientos ya sea de alegría, tristeza u otros. Volvamos a imaginar nuestro himno, pero en el modo paralelo (menor); sería algo dramático. Por otro lado, las estructuras en la textura guían el gusto del oyente: existen oídos para lo polifónico, otros para lo homofónico, otros disfrutan plenamente de los dos y dejan convivir su gusto musical.

Ahora vamos a estructuras más grandes que a su vez tienen funciones bastante definidas en el contexto general de las obras.

Algunas estructuras formales sonoras y sus funciones nos van guiando en esa coherencia narrativa; podemos diferenciar algunas, cuyas características<sup>38</sup> son, principalmente, la función **introdutoria** –donde se expone el material sonoro a ser trabajado; ya aquí el oyente puede o no sentir atracción o identificarse con lo escuchado. Muchas veces con sólo la introducción sabemos si la música que se está proponiendo nos interesa, si nos apasiona o si sentimos una clara antipatía–y la función **temática** o la presentación del tema o los temas a ser tratados. Recordemos que no toda la música es temática, también tenemos música que se considera más discursiva en oposición a la anterior; pero en el caso de la temática, los temas son claves para fijar conceptos sonoros que permitirán su desarrollo; de todas maneras definir si un tema es bueno de acuerdo con su estructura gramatical, puede inclusive pelear con el resultado de la interpretación en la identificación.

A continuación tendríamos la función de **desarrollo y desenvolvimiento**, guiándonos posteriormente a la función climática (clímax o momento áureo), seguida por la función **recapitulativa**, donde se resume todo lo ocurrido; finalmente, la función **conclusiva**, que llama al final de la obra.

Cada cultura o grupo humano tiene, en estas diferentes estructuras, un tesoro que hace valer a la hora de escoger sus gustos e inclinaciones; además

38 Marta Grabócz en su artículo titulado *El renacimiento de la forma enumerativa, bajo la influencia del modelo épico, en la obra pianística de Franz List; factores del análisis estructural y semántico*, también publicado en esta revista en el número 0, nos muestra un interesante análisis sobre las formas narrativas y las estructuras musicales, sobre todo en la relación dialéctica existente entre el contenido literario y estructuras musicales.

nunca son exactamente iguales y esto es lo que continua siendo asombroso, artístico, y musical.

El orden de los factores no altera el producto, y este producto podría ser la previa interpretación y la posterior incorporación a nuestra vida de un fenómeno sonoro y musical. Ésta es simplemente una propuesta de estructura narrativa sonora para una obra, tema o canción; asimismo puede variar de acuerdo con la cultura, el autor- compositor y también la interpretación del oyente. Recordemos que la música ha sido vinculada a los lenguajes, y que como tal, cuenta con gran parte de sus características.

Para terminar citaré a Alberto Leóngomez<sup>39</sup> en su artículo *La audición musical*, quien apunta:

La música es, entonces, un lenguaje en el sentido propio del término, puesto que constituye un sistema lingüístico de valores en el que los signos operan por oposición y en virtud de sus diferencias con los demás signos, creando estructuras de sentido –cadenas de significación– que obran eficazmente y con independencia plena del significado que cada conciencia que escucha le asigne al significante (Leóngomez, 2007).

El oyente escucha una melodía, un punteo, un *beat*, un efecto, un grito, inclusive un trino o un ruido y lo integra a su comprensión, tanto de la música como de la vida misma; en suma ese sonido –ya sea musical o no (ruido)– una alarma, un ladrido de un perro o cualquier otra manifestación sonora, se transforma en una narrativa sonora.

<sup>39</sup> Este artículo lo consideramos como indispensable en la discusión música-lenguaje, música-narrativa, para las posteriores disertaciones y reflexiones.

Si la música es una forma narrativa y un fuerte generador de identidades, la música instrumental también lo es –así no utilice las palabras como medio descriptivo– donde el sonido y sus estructuras son las forjadoras de un discurso que genera procesos de identidad, tan sujeto a las representaciones abstractas como los otros tipos de narrativa.

Si relegáramos los procesos de identidad a las narrativas interpretadas por medio de las palabras, estaríamos olvidando todo un universo que no está definido y estructurado por ellas.

La idea en este artículo no es negar la fuerza de las palabras ni las enunciaciones de **algunas** músicas y su relación con las identidades; se trata de reivindicar la fuerza de algo a lo que las palabras se deben acomodar cuando se vive la música. No todos los humanos, ni los seres vivos se basan en las lógicas de los discursos estructurados a base de palabras; para algunos de ellos la música, el sonido y el ruido son elementos de significado propio, que han estructurado no sólo su mundo emotivo, sino también social y espiritual.

## Bibliografía

- Duero, D. (2007). Relato autobiográfico e identidad personal: un modelo de análisis narrativo. AIBR. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 2, (2). Madrid, España.
- Del Val, C. (2005). Narrativa sonora y arte sonoro. Consultado en octubre de 2010. Disponible en: [www.mundoclasico.com](http://www.mundoclasico.com).
- Frith, S. (1996). Música e Identidad. En: Hall, S. y Du Gay P. (Comp.). *Cuestiones de Identidad*. Cap. 7. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Grabócz, M. (2008). El renacimiento de la forma enumerativa bajo la influencia del modelo épico en la obra pianística de Franz Liszt; factores del análisis estructural y semántico. En: *Pensamiento, palabra y obra*. Bogotá, Colombia. Número 0, julio a diciembre (p. 129). Revista de la Facultad de Artes de la Universidad pedagógica Nacional.
- Hall, S. (2003). Introducción. Quién necesita identidad? En: Hall, S. y Du Gay, P. (Comp.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Leongómez, J. (2008). El origen no humano de la música. En: *Pensamiento, palabra y obra*. Bogotá, Colombia. Número 0, julio a diciembre (p.p. 88-96). Revista de la Facultad de Artes de la Universidad pedagógica Nacional.
- Leongómez, A. (2009). La audición musical. En: *Pensamiento, palabra y obra*. Bogotá, Colombia. Número 2, julio a diciembre, (p. 58). Revista de la Facultad de Artes de la Universidad pedagógica Nacional.
- Londoño, E. (2008). La estética como salida ética en un mundo vertical y autoritario. En: *Pensamiento, palabra y obra*. Bogotá, Colombia. Número 0, julio a diciembre, (p. 10). Revista de la Facultad de Artes de la Universidad pedagógica Nacional.

**ALFREDO ENRIQUE ARDILA VILLEGAS**

GUAXARO@YAHOO.COM

FLAUTISTA, PRODUCTOR Y COMPOSITOR,

GRADUADO DE LA UNIVERSIDAD

ESTADUAL PAULISTA EN SÃO PAULO,

BRASIL. SE HA DESEMPEÑADO COMO

DOCENTE EN LAS UNIVERSIDADES

PONTIFICIA JAVERIANA Y PEDAGÓGICA

NACIONAL. ENTRE SU DISCOGRAFÍA

SOBRESALEN *VIAJE DEL VIENTO* (MÚSICA

CONTEMPORÁNEA PARA FLAUTAS BAJA

Y ELECTROACÚSTICA) Y *BOA-PRANAM*

(ELECTRÓNICA, VIENTOS Y CUERDAS).

ACTUALMENTE REALIZA SUS ESTUDIOS

DE MAESTRÍA EN EDUCACIÓN EN LA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Y ES DOCENTE DE LA LICENCIATURA EN

MÚSICA EN LA MISMA UNIVERSIDAD.

ARTÍCULO RECIBIDO EN FEBRERO DE 2011

Y ACEPTADO EN MAYO DE 2011.