

Una invitación para una mirada hermenéutica. El estilo musical como dador de significado en el caso de la obra de Sebastián Monk

Augusto Monk - Zulema Noli¹
augustomonk@yahoo.com - zulemanoli@yahoo.com.ar

Resumen

La prolífica producción musical de Sebastián Monk se presta para encarar una mirada hermenéutica abordando un estudio estilístico musical que involucra música y texto y a la vez atreverse a un análisis que deleve concepciones, valores y emociones entrettejidos entre la música y la palabra. Por esto es que se han seguido dos caminos. Por un lado, un recorrido comprometido con el estilo musical como dador de significado y por el otro un abordaje que apunta a indagar acerca del lugar del enunciante y al uso de metáforas, ambos ejemplificados en algunos pasajes de sus poemas.

Palabras clave: composición - significado - estilo - música - palabra.

Abstract

The prolific output of singer-songwriter Sebastián Monk lends itself for an hermeneutic analysis of the relationship between music and text in his work that reveals concepts, values, and emotions. To purpose the analysis of Monk's work we have chosen two perspectives. From the first one we focus on the musical style as signifier and from the other we focus on the artist as his use of metaphor present in his lyrics.

Keywords: composition - meaning - style - music - word.

¹ Augusto Monk es graduado en Composición (Berklee College of Music-Boston), Magister en Composición de Música para Cine (Universidad de West London) y Doctor en Educación Musical (Universidad de Toronto).

Zulema Noli es Profesora de Música (Conservatorio Nacional de Música), Profesora y Licenciada en Ciencias de la Educación (UNLZ) y Magister en Metodología de la Investigación Científica (UNLa).

A modo de introducción

Sebastián Monk (1968-2011) deja una obra musical divertida, ingeniosa y perspicaz. Su trabajo creativo que recorre ritmos del folklore argentino y sudamericano, apunta a dos públicos: por un lado los adultos y por otro los niños, aunque a veces su música une a ambos en un repertorio de canciones para que padres e hijos disfruten juntos. Sus composiciones se acercan también a la escuela, ofreciendo un cancionero para los actos patrios a través de una mirada actual y sensible acerca de nuestro pasado y de quienes han construido nuestra historia.

El significado: entre el estilo y la palabra

Tomamos como punto de partida para este análisis el concepto de que la música no es un lenguaje en el sentido lingüístico y, por no ser referencial, no establece ninguna relación con objetos externos a su propia interioridad ni produce conceptos. María del Carmen Aguilar analiza el lenguaje musical como “discursividad”, en la que el contexto resulta relevante.

Esta noción de discursividad, entendida desde el campo de la semiótica, implica el reconocimiento de unidades, articuladas dentro de una estructura y regidas por alguna forma de codificación compartida por una comunidad de individuos que las reconozcan.²

Hablar de significado, en términos semióticos, remite a la cuestión del signo. El signo creado tiene un significado para alguien: la mente de una persona o intérprete. Pero sólo el contexto, será el que le dará sentido al signo, el que permitirá que algo sea algo para alguien, y que a través de su acción de regulación le de contenido al significante.

En el material analizado en estas páginas, el estilo musical es un aspecto relevante como dador de significado. El estilo es el que va definiendo la sintaxis musical, apoyada en el ritmo, la melodía y la armonía, dentro de la organización formal sobre la que se construye el discurso que asume características que le son propias.

El estilo: un entramado complejo en la obra de Monk

En la música occidental, tanto clásica como popular, es habitual que algunos compositores mantengan un estilo durante toda una carrera. Por ejemplo, Atahualpa Yupanqui

² Aguilar, María del Carmen y otros, *Análisis auditivo de la música*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1999, p. 9.

o B. B. King son músicos cuyo trabajo se mantiene dentro de un estilo bien delineado. También es común que algunos compositores atraviesen períodos en los que su producción cambia de acuerdo a tendencias contemporáneas o intereses estéticos personales. Por ejemplo, Stravinsky pasa de un período con influencias folklóricas a otro neo-clásico, de ahí a un estilo serialista.

Pero en este sentido, la composición de Monk pertenece a una tercera categoría: aquellos compositores que mantienen estilos paralelos. Por ejemplo Frank Zappa, quien en toda su carrera produce simultáneamente canciones satíricas y música instrumental, o Charly García quien produce en un mismo álbum canciones de rock crudo con una actitud y temáticas agresivas, al mismo tiempo que compone canciones de gran melancolía y sutileza poética. En este recorrido podemos observar que el material estudiado no solo está compuesto por diversas fases paralelas, sino que éstas se superponen, lo que hace que el análisis no sea fácil.

El repertorio de canciones que aborda Monk desde los fines de los 1990 se concentra en el folklore argentino, incluyendo también el sudamericano. Esto representa un gran cambio en su producción pues hasta ese entonces, el estilo predominante en su obra fue el rock y el público destinatario, los chicos. No obstante, desde los fines de los 90' su obra se ve acrecentada además por un número de canciones de otros géneros populares: tango, klezmer, canción melódica, rock, funk, salsa. En síntesis, el folklore argentino predomina, secundado por el sudamericano (candombe, bossa, murga, joropo) y a la vez estos dos son condimentados por otros géneros populares.

Monk confía en que es el estilo musical el contexto dador de significado, el que elige como soporte de sus canciones y, el que en su seno albergará la palabra otorgándole su sentido. Establece una dependencia de la palabra a partir de la música, confiando en que el verso se contextualizará a partir de ésta y no al revés:

Mi forma de componer depende de la música. A partir de tener una idea acerca de lo que voy a cantar, necesito terminar la música para escribir la letra”, dice Monk, aunque reconoce que parece lo contrario, porque las letras adquieren un papel casi conceptual sobre la forma de ver la vida ocurriéndole trágica.³

Para quiénes, cómo y qué

La obra analizada cubre un amplio rango en cuanto al público destinatario: adultos, parejas, niños, maestros o padres que en algunos casos –no siempre– se excluyen mutua-

³ Pradines, C., “La seductora mirada de la desgracia según Monk” en diario *La Nación*, Buenos Aires, 15 de agosto de 2004.

mente. Las canciones para adultos a las que no le escapa al contraluz entre la desdicha, el humor mordaz y la ternura, suelen resultar poco comprensibles para un niño, pero, a la vez, en las canciones que él mismo llamó “canciones para niños para cantar sin los niños”, los mayores y los niños viven gustosamente la canción desde lugares distintos. Una dinámica diferente ocurre con el repertorio para actos patrios en el que los adultos –maestros o padres– y los niños, se integran en la celebración de nuestras efemérides.

Las parejas –novios, esposos y amantes– son oyentes a los que Monk privilegia en el álbum “El Buen Modo”, integrado por canciones cantadas a dúo, hombre y mujer, abordando situaciones referentes a los avatares de la vida y del amor, no exentas de cierta dosis de ironía que invita a su vez a la reflexión.

Este vasto espectro de destinatarios tiene su eco en el estilo musical a través del que entreteje sus poesías. Chacareras, zambas o cuecas, salsa, murga, rock o baladas dispara Monk para cualquiera de sus públicos. Hurgar en su producción musical para encarar el análisis, resulta algo desconcertante en tanto su variedad estilística es tan amplia como lo son las temáticas y los destinatarios. Sus composiciones son un terreno más que interesante para su estudio, pero que a veces se torna resbaladizo para los que pretendemos infructuosamente darle una estructura prolija. No obstante, vale intentar una cierta categorización de acuerdo a criterios muy flexibles pero que permiten sistematizar este repertorio tan ecléctico.

La obra de Monk, en el terreno estilístico musical se puede analizar desde dos perspectivas: la temática por la que transitan sus poemas y el tratamiento al que son sometidos. Ambas categorías están atravesadas por los destinatarios de sus canciones y el contexto para el que están pensadas: para cantar en la informalidad de un boliche ante un público adulto, para la intimidad hogareña cuando llega la hora del descanso de los niños, o para el ámbito escolar intentando desacartonar las efemérides, humanizando la figura del prócer y dando credibilidad a un hecho histórico.

De acuerdo a estos criterios y entrelazándolos, intentamos agrupar su obra en las siguientes categorías.

- a) Canciones poéticas y con temáticas universales; por ejemplo, “Huella la Luna”, “Ángel de Bolsillo.” En este último el texto apunta al aspecto emocional vehiculizado por un *jazz waltz*.

Con el fresco de mañana
y sol en los carrillos.
Se acodó a nuestra ventana
una ángel de bolsillo.
Toda ella tan chiquita
con los pies descalzos
y sus dos alitas, (...)

Llegó y fue un baño de luz,
tal vez no por nada este vals
y a las notas sueltas que en casa se oían
las llenó de música con su alegría.
Y a los versos rotos que aquí se decían
riendo con ella se hicieron poesía.

“Ángel de bolsillo” (fragmento). Sebastián Monk. CD Nuevas canciones para niños sin sueño

- b) Canciones de ingenioso tratamiento y hasta se podría decir sin precedentes en las que recurre a la personificación del género, como por ejemplo, “Esta chacarera”, “La chacarera te engaña”. En este último caso va más allá, para adentrarse en la estructura formal de la chacarera personificando el interludio y el estribillo.

Vienen volviendo del monte
con una mula tan lenta,
sopla viento de tormenta
y está que empieza el diluvio;
pero antes de que se largue
ya los salvó el interludio

Roban el banco del pueblo
la policía está alerta,
se oculta con el interludio
en la puerta esperando a los pillos;
¡aya! gue igual se escapan
porque ahora va el estribillo.

”La chacarera te engaña” (fragmento). Sebastián Monk. CD Tinte local

- c) Canciones en las que juega con los homónimos, como por ejemplo: “Qué es lo que tiene mi gato” o “Para hacer el merengue”. Obsérvese en este último título la recurrencia a la homonimia entre la receta culinaria para preparar el merengue y el ritmo caribeño llamado “merengue”. También en la grabación puede apreciarse la superposición de ambas estrofas a modo de *quodlibet*⁴ que le sirve para llevar la homonimia hasta el límite.

Pon a batir dos claras de hue’
hasta conseguir el punto de nie’,
ve a encender el fuego,
mirá si es como un juego.
Sin apurar ni muy lentamente
vas agregando cuarto de azú’
pa’ cocinar sabroso el merengue
como quieres tú.
Vuelcas un cuarto de cucharada
con ralladurita de limón
y tres gotitas de colorante sabor a esencia.

Quiere un merengue bien caraqueño
fácil se aprende yo se lo enseño,
póngale ahinco, cuente hasta cinco
y déjese llevar:
Sienta los peques de la tambora,
vamos que puede ¡cómo mejora!
suena la orquesta, sigue la fiesta
y déjese llevar.
Marcan el paso los zapaticos del caballero
toma las calles como uno más
de los cañoneros que van por ahí.

“Para hacer el merengue” (fragmento). Sebastián Monk. CD El buen modo

- d) Canciones con visión trágica o de “perdedor”: como por ejemplo “De cada amor que tuve tengo un compact”, “Lo menos”, “Abran Cancha” en donde dice:

Aquí vamos los que nunca fuimos nada
los que odiamos la palabra vencedor

⁴ Un *quodlibet* es una composición sobre melodías o textos conocidos que se presentan simultánea o sucesivamente.

pa' infelices fueron hechos los primeros
proletarios, jornaleros
de ser cada día mejor.

“Abran cancha” (fragmento). Sebastián Monk. CD Prueba y error

- e) Canciones de referente local o pueblerino, como por ejemplo “Tinte local” o “Coplas de pueblo chiquito” en la que el compositor a través del ritmo desenfadado, ágil y vivaz de la chacarera aporta un condimento intimista, gracioso y cálido que da voz al pueblito.

Aquí en mi pueblo hay relojes que andan solo si sopla el viento, así que los días de calma no pasa el tiempo, no pasa el tiempo.	Se ríen de los de mi pueblo porque no saben lo necesario, es que aquí cuando hablan del miedo hay que buscarlo en los diccionarios.
---	--

“Coplas del pueblo chiquito” (fragmento). Sebastián Monk. CD Tinte local

- f) Canciones que Monk llama “canciones para chicos para cantar sin los chicos” como las que compone para sus álbumes: “Canciones con nombre de niño” y “Canciones para niños sin sueño”. Al respecto viene a cuento el comentario que el propio compositor hace del modo en que trabajó la grabación de este repertorio.

Luego de haber compuesto las canciones que conforman este disco, las grabé de un modo informal y austero, con la voz cantando solo la melodía sobre un acompañamiento de piano muy sencillo. Así es como las presenté a los músicos que vendrían a grabarlas para que ellos, con total libertad, jugaran con cada tema arreglándolo según su parecer y antojo.

Así es que con la sensación de quien recibe un regalo sorpresa, he ido al estudio a descubrir como habían crecido esas músicas, que siempre supe, dejaba en buenas manos. [...] Respetando la visión de cada uno de los artistas, me he sentado en el control a disfrutar, y sin intervención, de lo que hubieran preparado [...] que hermopearon mis canciones con sus arreglos, voces, instrumentos, amor y entusiasmo.⁵

En este comentario queda clara la referencia al estilo. Monk deja que cada intérprete la contextualice en su propio estilo interpretativo dándole el color que cada tema requiere. Esto implica que más allá del estilo compositivo, cada canción es dueña del toque estilístico del mediador que logra en la voz y el instrumento de cada intérprete.

⁵ Monk, S., comentario en *Nuevas canciones para niños sin sueño*, Buenos Aires, 2005.

- g) Canciones de contenido patriótico especialmente compuestas para los actos patrios escolares, con la intencionalidad de lograr un relato más real y más humano de la figura de los próceres y superar la visión escolarizada de la historia oficial. De este modo, Monk resignifica las efemérides dando realismo a los hechos del pasado como lo expresa en la voz de este diputado que ha firmado el Acta de la Independencia:

Ábreme la puerta mi amor
que ya estoy de vuelta del Tucumán
y a que no sabés, y a que no sabés...
tengo noticias buenas para la gente
vaya, cielo, si son buenas esta vez.

*“Ábreme la puerta mi amor” (fragmento). Sebastián Monk.
CD Otras nuevas canciones para los actos de la escuela*

- g) Canciones que narran historias desopilantes en su mayoría extraídas de la mitología familiar o de la mirada al mundo real a través de una perspectiva iridiscente que va descubriendo y construyendo personajes inolvidables. Son un ejemplo “La chica”, “Los Flinik”, “Cumbre de Bobes”, “El Baterista”, “Dr. Izquierdo”. En ellas entreteje cierta dosis de melancolía con un toque de humor. No obstante, expresa que no es ésta su intencionalidad sino que el hincapié está puesto en la historia que cuenta:

La verdad es que no considero que haga humor, aunque no sé si los que me escuchan están de acuerdo con esto –dice Monk–. Yo trabajo con las letras, me gusta contar historias [...] pero me interesa más la historia que la risa. Obviamente puede haber cosas ocurrentes, y está bueno que eso genere la respuesta del público. Para mí es una herramienta, un condimento, no un fin.⁶

Esas historias se disparan, no desde la abstracción, sino desde episodios de la vida real, surgen del acontecer cotidiano o desde el relato familiar. Y lo interesante es que ese realismo en el que tienen origen, se resignifica teñido por la magia de su imaginación que le deja ver la otra cara del relato. Sus letras dice, se nutren:

[...] de las mitologías familiares. No sé...tuvimos un primo que no sabía si ser astronauta o policía y eso es algo muy rico. La cosa ocurrente o disparatada siempre fue digna de mención en mi casa.⁷

⁶ Apicella, M., “Palabras entre la música y las sonrisas” en diario *La Nación*, Buenos Aires, 18 de octubre de 2006.

⁷ Vitale, C., “La canción se defiende por sí sola” en diario *Clarín*, Buenos Aires, 3 de julio de 2009.

Y así se escucha la historia desopilante de una familia judía, que, deslumbrada por el refinamiento de la música clásica puso todas sus esperanzas en sus cuatro hijos a los que imaginó músicos, de la que extraemos algunos fragmentos:

El segundo de los Flinik sería un gran violinista
fue por eso que los papis cuando le llegó el Bar-Mitzvah,
le compraron su instrumento pero lo dejó olvidado,
en el tren bajo un asiento una noche bien mamado.
Pasó de ejercitar con Paganini,
a hacer mezclas de Gancia con Martini.
Camino a Domselar atiende el bar “Mitz-Bar”.
Menú: brochette de guachas con Particulares 30
y de postre la garnacha y un 43/70.
Se sostiene los calzones con alambre 0.7,
lleva atados los cordones con hilo de atar paquete.
¡Ma’, qué estrella de David, otra botella de más vid! (...)

“Los Flinik” (fragmento). Sebastián Monk. CD Lo menos.

La música, el piano y la palabra: una sólida integración

Avanzando en este análisis la obra de Monk no se nos muestra como un relato musical paralelo a la palabra, sino que en ella la música se expande sobre el texto. Abarca un lenguaje estilístico muy amplio y variado en cuanto al tratamiento musical, ya sea por el lugar que le otorga al piano acompañante o por la composición de las melodías que se ve enriquecida por una ingeniosa integración entre música y texto. Esta posibilidad de convergencia del poema y la composición musical en un “ritmo estructural único” ha sido desarrollada por Laurence Kramer.

Mi argumento es que un poema y una composición pueden converger en un ritmo estructural: que un esquema compartido de desarrollo puede actuar como marco interpretativo para una dimensión explícita de ambas obras. Por otra parte, especialmente en la música vocal el ritmo estructural de una obra puede proporcionar una interpretación del ritmo estructural de la otra. [...] ⁸

Otro rasgo importante de su producción musical pero en estrecha relación con el ritmo estructural único, es su rico estilo pianístico.

⁸ Kremer, L. y otros, *Música y literatura*, Madrid; Arco/libros, 2002, p.42.

[...] es justo decirlo: Sebastián tocaba muy bien el piano y era muy creativo al momento de abordar la música popular. Por haber hecho camino dentro del repertorio infantil tuvo la curiosidad de transitar por varios géneros, imprimiendo en cada música su sello. Una música de raíz folklórica o una de color rioplatense generada en su propia usina llevaba su marca de fábrica. Las escalas vertiginosas, las narraciones extensas y desarrolladas con la misma intrepidez con que se movían sus melodías, el ingenio para la construcción armónica y para las historias desopilantes –“Cumbre de bobes” y “Ése” son algunas de las más destacadas– fueron algunas de las características de su trabajo.⁹

Adentrándonos más específicamente en este aspecto podemos esbozar algunos ejemplos de la obra de Monk, sustentados en su virtuosismo pianístico en amalgama con su verborragia compositiva y la osada densidad de sus textos.

En algunos casos, el tratamiento del acompañamiento en el piano es muy rítmico, casi “baterístico;” por ejemplo, en la introducción de la zamba “La Chica”¹⁰. En “Bien Temprano,”¹¹ abundan pasajes en el que los acordes se mueven cromáticamente en forma descendente, un recurso común en la rearmonización del lenguaje jazzístico. En la introducción de “La Chacarera te engaña”¹², el piano complementa el despliegue rítmico y tímbrico ejecutado por la batería marcando el tiempo con segundas menores, una sonoridad quizás inspirada en Thelonious Monk. Los dos últimos casos mencionados señalan ciertos aspectos tomados del vocabulario armónico del jazz que son incorporados en un entorno mayormente folklórico. La intención no es la fusión de estilos, sino más bien la expansión del folklore.

Otro aspecto notable en el acompañamiento de las canciones es el tratamiento del piano en cuanto a su rol. En varias canciones del álbum *Tinte Local* como así también *El Buen Modo*, abundan pasajes de soporte rítmico, seguidos de otros que soportan la melodía ya sea doblando o armonizando la línea cantada. Es decir, la función del piano fluctúa entre centro de la sección rítmica y refuerzo armónico, un recurso común en el folklore contemporáneo.

Un tercer aspecto que vale destacar es la referencia musical que remarca o afirma el contenido del texto. Este tratamiento manifiesta el histrionismo del compositor como

⁹ Apicella, M., “Un gran músico con alma de niño” en *La Nación*, Buenos Aires, 14 de diciembre de 2011.

¹⁰ Monk, S., “La Chica” en *Lo Menos*, Buenos Aires, 2003.

¹¹ Monk, S., “Bien Temprano” en *Tinte Local*, Buenos Aires, 2005.

¹² *Ibid.*

así también la intención de integrar los diversos elementos compositivos en una sonoridad aglutinante. Por ejemplo, en la canción “Los Flinik”¹³—ya comentada—, la letra hace referencia al método tradicional de enseñanza del piano: “Hannon”, conocido por ser responsable del desencanto y deserción de muchos pequeños futuros pianistas. Y es ahí en donde el piano pasa, de acompañar a “comentar” a través de un pasaje que suena inconfundiblemente al monótono ejercicio técnico en el piano.

Versos más tarde, la misma canción expresa “conciertos de salón” seguida de un arpeggio en el piano al estilo de una *cadenza* de concierto para piano del período romántico. Todavía en “Los Flinik”, otro ejemplo menos obvio y por cierto muy ingenioso, son las armonizaciones usadas para la introducción de cada estrofa. A la primera estrofa antecedida por una melodía sin armonizar, le sigue la segunda antecedida por la misma melodía armonizada en segundas; la tercera estrofa es a su vez antecedida por la misma melodía en terceras y la cuarta estrofa, antecedida por el mismo pasaje armonizado en cuartas. Recordemos además, que cada estrofa de esta canción está referida a cada uno de los cuatro hijos de la familia Flinik. Con estas introducciones rearmonizadas, Monk dedica a cada hijo un pasaje musical.

Luego, cuando hace referencia a los pianistas de jazz Tristano y Tatum, la acompaña con un pasaje blusero. En “La chacarera te engaña”, el texto canta “¡aya! que igual se escapan” mientras el piano deja oír un pasaje cromático que provee un carácter escurridizo. Asimismo en “Su mejor alumna”¹⁴, cuando dice “la Para Elisa” hay una cita musical a esa obra. En “La Chica”, nuevamente encontramos referencias musicales acordes al texto. Cuando la letra canta “obritas en forma rondó”, el piano agrega ornamentos del período clásico que es el que privilegia esta forma compositiva.

Pero existe un número de canciones en las que la relación entre el texto y el piano está llevada a un plano aún más intenso. Aquí no se trata de comentarios; en estos casos, la música misma refleja el significado de las palabras. Por ejemplo, en “Segunda” y en “Esta chacarera”¹⁵, las melodías del canto y el acompañamiento del piano refuerzan el contenido de la letra. En “Segunda”, las asperezas y desacuerdos de la vida en pareja son acompañados por el verso armonizado con fuertes disonancias en las dos voces cantantes y el piano. La canción “Esta Chacarera” constituye uno de los ejemplos más destacados de este tratamiento en el que la música se compromete con el texto. Esto es evidente, por ejemplo, cuando la voz femenina dice “andá, alcanzame” abordando un registro altísimo, imposible para la voz masculina. Un ejemplo similar es “Rara”¹⁶, zamba atonal,

¹³ Monk, S., “Los Flinik” en *Lo menos*, ob. cit.

¹⁴ Monk, S., “Su Mejor Alumna” en *Prueba y error*, Buenos Aires, 2009.

¹⁵ Monk, S., “Segunda” y “Esta chacarera” en *El buen modo*, Buenos Aires, 2004.

¹⁶ Monk, S., “Rara” en *Prueba y error*, ob. cit.

dodecafónica, con una parte de piano que por momentos se asemeja a Schoenberg, a Bartok y a Boulez. Hay además casos en los que el lenguaje armónico comenta el contenido del texto, por ejemplo, cuando el enunciante expresa “el ritmo se me traba”, en que el texto va acompañado de un motivo repetitivo del que parece no poder salir a causa de la torpeza del ejecutante sobre el teclado; o cuando canta “tiro las notas al cielo” aparece el acompañamiento de un pasaje ascendente en el que piano refuerza el sentido del párrafo. Cuando dice “y que caiga donde sea”, el verso se escucha seguido de una selección de notas sin implicancias armónicas, que ratifica que “nadie sabe y ni se enteran si es así o si me equivoco, se arma tal desbarajuste, nadie sabe y yo, tampoco”.

Cuando la canción hace signo: entre la enunciación y la metáfora

Canción que hace signo. Signo que evoca a lo ausente. Interpretación de interpretación. Mirada hermenéutica posicionada en develar máscara tras máscara, sin pretender llegar al sentido originario, pero poniendo límite al infinito camino interpretativo al arriesgar la búsqueda de un posible sentido en el material que se analiza.

En estas páginas se pretende reconstruir el sentido de algunas obras analizadas. ¿Cuán cercano estará a la intención original? No lo sabemos. He aquí lo desafiante de la propuesta: que en un acto de posible “alocamiento” se lanza una interpretación, sabiendo que el sentido buscado siempre se escurre hacia otras lecturas y nuevas miradas, partiendo desde otras perspectivas y quedando abierto a nuevas fugas de sentido y hacia nuevos territorios.

Los discursos, hechos sociales e históricos que circulan por fuera de las conciencias de los individuos, se imponen por el propio poder del que están dotados estableciendo legitimidades y verdades. El discurso social se extiende a toda producción cultural: imágenes, objetos, espectáculos y a todas las prácticas significantes. Éstas, rodeadas de la semantización de los usos generan intercambios simbólicos: posturas, vestimentas, acciones y gestos que van esbozando una asignación de identidad que sólo puede operarse en la captura de un sujeto en una red de significantes. Cada tiempo histórico va configurando qué es lo esperable y previsible, lo normal y lo deseable, alentándolo en aras del orden social establecido por el poder.

El discurso social de las últimas décadas ha ido construyendo los “lugares” en los que depositamos el deseo. El deseo, pulsión y expansión de vida no tiene temporalidad. “Pero el objeto de deseo (su representación) es histórico, depende de los discursos y las prácticas de cada época, depende de los dispositivos de poder.”¹⁷ Las representacio-

¹⁷ Díaz, E., *La posciencia*; Buenos Aires; Biblos; 2000, p. 392.

nes del deseo anidaron en el consumo, transformando lo deseable en lo comprable, en aquello que se puede adquirir. Y es en este aspecto en el que la discursividad de Monk golpea a través del lugar que le otorga al enunciante y de las metáforas que son mucho más que ornato en sus textos.

a. En cuanto al lugar del enunciante

Según Emile Benveniste todo enunciado porta en sus entrañas la huella de su enunciación, llevando impreso el acto personal de su producción. En ese acto de construcción del discurso se constituye el sujeto del discurso que, como sujeto hablante, es quien desde su lugar de locutor se dirige a otro, configurándose así la presencia de un interlocutor. Sujeto de la enunciación con intensa capacidad de permear sobre el destinatario asignándole un lugar privilegiado en la construcción de sentido.

b. En cuanto a las metáforas

Más allá que recurso retórico u ornamento poético que requiere de la originalidad del autor y que queda librada a la ardua tarea de la interpretación, la metáfora invade todo tipo de discurso, incluso el lenguaje cotidiano. Estrategia cognitiva en relación al conocimiento del mundo cuyas “modulaciones de superficie dejan ver la configuración ideológica del discurso y su rol sociocultural”¹⁸ y que desnuda su relación con los valores y creencias de los grupos sociales, por lo que deberá responder a convencionalismos para ser entendida rápidamente por todos los potenciales destinatarios.

No se trata de sustitución de una palabra por otra, sino de superposición de dos dominios o campos semánticos, de ahí la expresión “proyección metafórica”. Esta superposición se establece de manera que los saberes pueden trasladarse del dominio más conocido al menos conocido. De ahí que las metáforas, más allá de fenómenos estéticos, hablan del conocimiento del mundo, son fenómenos cognitivos que desbordan hacia el pensamiento y la acción, permitiendo entender conceptos abstractos a través de fenómenos más bien concretos. Se trata de entender lo abstracto recurriendo al ámbito de lo sensible o “entender un tipo de cosas en términos de otro tipo de cosas [...]”¹⁹. Por eso, no es sólo una cuestión de ornato, sino que dichas proyecciones metafóricas aportan a la comprensión del mundo.

¹⁸ di Stefano, M. (comp.), *Metáforas en uso*, Buenos Aires, Biblos; 2006, p. 35.

¹⁹ *Ibid*, p. 93.

[...] son estos procesos de conceptualización metafórica una especie de horma que da forma y organización a ciertas experiencias humanas e influyen en la percepción de los hechos; la metáfora es, por lo tanto, una huella de tipo cognitivo, cultural e ideológico.²⁰

c. La canción y el lugar del enunciante

Una mirada seductora de la desgracia: el lugar del enunciante asume relevancia dentro del cancionero estudiado, porque aporta información acerca desde donde se dispara el mensaje. Dirigido a adultos, jóvenes o niños como interlocutores a los que Monk quiere hacer llegar su relato, ya desde los diversos tiempos y/o conjugaciones verbales o desde la descripción o del diálogo, el enunciante agrega expresividad y énfasis al mensaje según su intencionalidad. Intimista, desopilante, ocurrente o profundamente tierno y poético; de todas formas siempre conmueve a su destinatario. Es así como pone en jaque los valores, emociones y actitudes del discurso social posmodernista y en donde hace emerger la crítica al hedonismo vacío con el que la discursividad actual pinta al ganador que responde al modelo impuesto. Dicho discurso va construyendo su objeto de deseo de la mano de los espacios de poder constituyéndose como biopolítica:

Foucault a su vez ha planteado la palabra “biopolítica” para analizar la relación del poder con el cuerpo viviente y, al mismo tiempo, con la construcción de la subjetividad. (...) En otras palabras: la biopolítica establece las condiciones de ingreso en la fuerza laboral, determina las relaciones de filiación en la familia, condiciona la individuación y la heteronomía en el proceso educativo, sistematiza la inserción en el mercado de consumo [...].²¹

Y es el biopoder que penetra las subjetividades configurando la permanente e inmediata satisfacción de las necesidades planteadas por los sentidos, una visión del futuro concebido como el tiempo de las próximas satisfacciones y la acumulación de riqueza material como garantía de nuevos placeres. Esta penetración tiene su eco en el culto al propio cuerpo modelado y atractivo, aspecto privilegiado del discurso que el poder ha instalado en nuestro medio social y que garantiza la constitución del “ganador”. Sin embargo “los perdedores tienen una estética que me atrae, la desgracia tiene una mirada seductora porque el ganador tiene poco para contar”, dice y canta Monk:

²⁰ Ibid., p. 88.

²¹ Bustelo, E., *El recreo de la infancia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 24 y 25.

No soy alto, ni ando en moto
ni siquiera me formé un grupo de rock.
No soy hijo, ni vecino de un famoso
ni tampoco uso perfumes del free shop.

No hago fiestas, ni hago fierros
ni entro gratis a la disco cuando voy.
Si te veo y tengo ganas de acercarme,
después pienso que es muy poco esto que soy.

Con el título de esa canción “Un común”, corrobora su “fracaso” y asigna un lugar privilegiado en la construcción de sentido yendo por el contrario.

No me invitan a desfiles
ni aparezco en las revistas del jet set.
Ya lo sé, no me merezco que me mires
ni siquiera estoy metido en Internet.

Si mirarte es mi modo de tenerte
aunque no vaya a Las Leñas ni a Cancún,
perdoname esta locura de quererte,
siendo yo alguien tan común.

“Un común” (fragmentos). Sebastián Monk. CD Tinte local

A la competitividad febril de la carrera hacia delante con el afanoso intento de ganar lugares de privilegio y a la infelicidad del que intenta ser el primero, el compositor opone el humilde lugar de los “Don Nadie”:

Abran cancha que venimos los Don Nadie
los que estamos orgullosos de no ser
aristócratas sin sed ni hambre de gloria
le escapamo’ a la victoria por el gusto de perder.

En la misma canción desafiando el discurso social, lleva su relato al límite a través del grito de la hinchada:

Esta hinchada no se cansa
de seguir y de alentar
le arrugamo’ al adversario más temible
porque somos infalibles
al momento de fallar.

“Abran cancha” (fragmentos). Sebastián Monk. CD Prueba y error

Una fotografía paisajística y patriótica: a través de un variado repertorio para los actos patrios escolares, Monk humaniza a los próceres con una mirada que contempla el contexto histórico y social, del que no está ausente lo paisajístico. El paisaje no es un dato menor en la asignación de sentido. Lo transforma en signo que envuelto en su mapa narrativo realza la figura del personaje o del hecho histórico en cuestión haciéndolo creíble.

En el “Chamamé para San Martín” el enunciante, en la voz de un niño, recurre a la “fotografía” como recurso discursivo para encuadrar la figura del prócer disparándolo al mundo entero desde la cercanía del entorno que lo vio nacer:

Cuando amanece, y la luna
ya se esconde en la laguna
y entre flamencos, pumas y yacarés
sale otra vuelta de tereré
parece mentira mi general
que en este paisaje del litoral

hayas sido un niño que correteaba
por los esteros.
Y te hiciste grande mi general
y de todo el mundo a la capital
no hay quien no te nombre
y grite tu nombre al mundo entero.

*“Chamamé para San Martín” (fragmento). Sebastián Monk.
CD Nuevas canciones para los actos de la escuela*

En otra canción del repertorio para actos patrios, el enunciante interroga al personaje que va recorriendo el paisaje porteño de aquél 25 de mayo: la nubecita, ojo óptico y silencioso de la fotografía. En su andar valseado desde lo alto, la nubecita va plasmando clases sociales, vendedores, transportes, instituciones y lugares significativos de la ciudad en medio del trajín y el alboroto rumoroso de la gente, sin dejar afuera el clima y la geografía del lugar.⁰

Nubecita triste
cuéntame que viste
desde el alto cielo
aquella maña,
aquella mañana del 25.
Nubecita fría
dime si se oía
lo que fue el correr de un rumor,

pues la gente salió de repente yendo de su casa a la Plaza Mayor. (...)
Fiesta grande en cada esquina
con el río enfrente y la lluvia encima.
La verdad, qué casualidad,
que anduvieras aquella vez,
por los aires de los Buenos Aires
ese día de 1810.

*“Nubecita triste” (fragmento). Sebastián Monk.
CD Otras nuevas canciones para los actos de la escuela*

d. La canción: un espacio para la metáfora

La metáfora es un recurso protagónico en los versos de Monk. Se vale de ella más allá del ornato que tiende a impactar emocionalmente. Como tal, este recurso para ser entendido rápidamente por los oyentes deberá responder a convencionalismos, a los que el compositor le opone su contraparte, poniéndose en la vereda contraria, por lo que su público espontáneamente capta su sentido.

Las metáforas a las que recurre Monk delatan un sujeto de la enunciación con intensa capacidad de interpelar al destinatario. Un enunciante que se pinta a sí mismo construyendo nuevamente la imagen opuesta al exitoso o al ganador dentro del mundo femenino, a través de una abrumadora red metafórica, máscara a través de la que llega al ¿verdadero? sentido que pretende develar:

Siento que soy:
tu cero a la izquierda,
tu cuatro de copas,
tu mosca en la sopa,
tu gil que anda a cuerda.

Siento que soy:
tu mesa vos sola
en cualquier Nochebuena
tu pila de platos
después de la cena.

“Lo menos” (fragmento). Sebastián Monk. CD Lo menos

Aluvión metafórico que crea realidad. Enunciante que dibuja a Merceditas bajo la mirada de su padre y llega al destinatario como flecha que dispara hacia las entrañas. Historia que se hace viva a través de la palabra que nombra lo conocido. Pasado que “se siente” presente a través de la palabra:

Merceditas sos mi puerto y mi frontera,
sos la marcha de mis pies al caminar;
Merceditas sos mi escudo y mi trinchera,
Merceditas sos la luz al aclarar.

Merceditas sos el verde en primavera,
Merceditas sos el aire del lugar;
Merceditas sos el sol de mi bandera,
y también la brisa buena al navegar.

*Merceditas (fragmento). Sebastián Monk.
CD Nuevas canciones para los actos del colegio.*

Y para “Mi querida”, sus versos cabalgan en metáforas poéticas que pulverizan cualquier lugar común cuando de trata de hablar de amor.

Mi querida sabe a néctar, huele a azahares
y en los bares se oye como oído al pasar,
que ya en tiempo de los reyes y los zares
inspiraba dando letra a algún juglar.

Mi querida intimida a los corsarios
con el ámbar de sus ojos al mirar,
por su gracia es que confiesan los templarios,
por su amor es que el Conde Olinos va.

“Mi querida” (fragmento). Sebastián Monk. CD Lo menos

Palabras finales

En este estudio sobre la obra de Sebastián Monk hemos intentado descubrir la compleja red que une los distintos elementos estéticos de su obra: los textos, los estilos musicales, el tratamiento compositivo de sus canciones, el público al que se dirige. Para un mayor entendimiento de este análisis, el lector puede remitirse a escuchar las versiones originales de las composiciones aquí analizadas.²² Tal vez, este acercamiento a la obra genere nuevas lecturas de este intrincado repertorio.

²² www.sebastianmonk.com.ar

Cabe agregar, solamente, que este artículo se gestó en medio de un entrañable dolor: la ausencia de Sebastián tras una cruel enfermedad contra la que luchó denodadamente. Su voz silenciada y su piano callado hablan a diario de este permanente y profundo extrañamiento a quien tanto honró y amó la vida. Tuvimos el privilegio como madre y como hermano, de habernos asomado con comentarios, ideas y proyectos a su usina creativa durante la gestación de su obra.

Profundamente querido por los niños y adolescentes que fueron sus alumnos, admirado por sus colegas docentes y músicos que sin darse cuenta se transformaron en amigos, respetado por los mayores por su histrionismo y por su visión ocurrente de la realidad y por sus hermanos de quienes era un incondicional compinche. Sencillo, humilde y generoso. Así era Sebastián.

Bibliografía

- Aguilar, María del Carmen y otros (1999); *Análisis auditivo de la música*; Facultad de Filosofía y Letras; Universidad de Buenos Aires.
- Bustelo, Eduardo (2007); *El recreo de la infancia*; Buenos Aires; Siglo XXI.
- Díaz, Esther (2000); *La posciencia*; Buenos Aires; Biblos.
- di Stefano, Mariana comp. (2006); *Metáforas en uso*; Buenos Aires; Biblos.
- Kremer, Lawrence y otros; (2002); *Música y literatura*; Madrid; Arco/libros.