

LAS RELACIONES INTERARTÍSTICAS ENTRE LITERATURA Y MÚSICA EN LA CANCIÓN POPULAR: IMPLICACIONES SEMIÓTICAS Y SOCIOLÓGICAS DE LOS ELEMENTOS INTERTEXTUALES EN «LONDON CALLING»

INTERARTISTIC RELATIONS BETWEEN LITERATURE AND MUSIC IN THE POPULAR SONG: SEMIOTIC AND SOCIOLOGICAL IMPLICATIONS OF THE INTERTEXTUAL ELEMENTS OF «LONDON CALLING»

Miguel Tomás Suárez Rodríguez
Universidad de Granada

ABSTRACT

Vocal music, specifically the popular song, is a system which integrates two signs: the musical sign and the poetic-literary or linguistic sign. Thus, the analysis of the interartistic relations between music and literature requires an interdisciplinary approach in order to account for the signs that form the popular song and the way in which these signs are produced and signify in their production context. Therefore, through the song «London Calling», from the self-titled album by the English band The Clash, a semiotic and sociological analysis of the popular song is proposed, resorting to a review of the object of study and the intertextual relations that occur in the convergence of its literary and musical signs.

Key words: Interartistic relations, Literature, Popular music, The Clash, Semiotics.



RESUMEN

La música vocal, y específicamente la canción popular, es un sistema en el que se integran dos signos: el musical y el poético-literario o lingüístico. Así pues, el análisis de las relaciones interartísticas entre música y literatura requiere de un enfoque interdisciplinar para dar cuenta de los signos que conforman la canción popular y la manera en la que estos signos se elaboran y significan en relación a su contexto de producción. Por lo tanto, a través de la canción «London Calling», del álbum homónimo de la banda inglesa The Clash, se propone un análisis semiótico y sociológico de la canción popular, recurriendo a una revisión del objeto de estudio y a las relaciones intertextuales que se dan en la convergencia de sus signos literarios y musicales.

Palabras clave: Relaciones interartísticas, Literatura, Canción popular, The Clash, Semiótica.

Fecha de recepción: 23 de septiembre de 2024.

Fecha de aceptación: 19 de noviembre de 2024.

Cómo citar: Suárez Rodríguez, Miguel Tomás (2024): «Las relaciones interartísticas entre literatura y música en la canción popular: Implicaciones semióticas y sociológicas de los elementos intertextuales en «London Calling», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 8: 411-446.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2024.8.016>

INTRODUCCIÓN

El lugar que ocupa la canción popular en la literatura ha sido un tema de debate y controversia que se ha acentuado durante las últimas décadas en el ámbito de los Estudios Literarios. La característica fundamental de la canción popular (y de la música vocal en general) es que se trata de un sistema en el que se integran dos signos, el musical y el poético-literario o lingüístico. Sin embargo, es esta característica la que a su vez dificulta su estudio: Alonso (2001) señala el problema de abordar el texto de música vocal desde solo una de las disciplinas (literatura y musicología), sin dar cuenta de la interdisciplinariedad ni la coexistencia de los dos códigos que conforman el mensaje¹. Esta separación de la parte musical y la parte literaria la evidencia Martínez Domingo en su artículo de 2021, donde presenta y enumera de manera preliminar «las tendencias más frecuentes en los estudios [de la música popular] con vocación interartística del ámbito hispánico» (Martínez Domingo, 2021:18). En la muestra parcial que Martínez Domingo presenta acerca de los estudios prácticos de música-literatura «se observa un mayor énfasis en los aspectos literarios, que son vistos, por lo general, separados de la parte musical» (Martínez Domingo, 2021:19).

No obstante, el enfoque semiótico para el estudio de la música vocal y las relaciones interartísticas músico-literarias «constituye un punto de partida más importante en la convergencia de música y literatura», ya que «se pone en evidencia el intercambio comunicativo como marco y ámbito de funcionamiento del arte» (Alonso, 2001:12).

Así pues, este artículo propone un análisis semiótico y sociológico que aborde canciones del álbum *London Calling* (1979) de la banda inglesa The Clash desde una perspectiva integradora de poesía y música, con el objetivo de evidenciar el proceso de construcción del texto músico-poético de la canción popular como una práctica comunicativa que se elabora en relación a su contexto de producción. Para ello recurrimos en un primer momento a la definición del objeto de estudio, la canción popular, y a las problemáticas que surgen en torno al problema del referente en la música, a partir especialmente de los aportes teóricos de Philip Tagg y Silvia Alonso. Luego, haremos una revisión de los conceptos de ambivalencia bajtiniana e intertextualidad de Kristeva para intentar una unión con el método hermenéutico-semiótico de la música popular de Philip

¹Es necesaria una breve mención al artículo «El laberinto intermedial. Posibilidades de análisis de las relaciones entre literatura y música» (2024), de Rocío Badía Fumaz y Clara Marías, publicado durante la redacción de este artículo, ya que en su propuesta teórica encontramos un enfoque afín al análisis interartístico de este artículo.

Tagg para dar cuenta del proceso de significación y construcción de los textos músico-poéticos de las canciones. El uso de ideas de influencia bajtiniana antes mencionadas nos sirven como bases para identificar los fenómenos sociales e históricos que interactúan en la conformación del discurso de la canción, a través de los aportes sociocríticos y sociosemióticos de Pierre Zima. Finalmente, estas propuestas teóricas son ilustradas a través del análisis interartístico de la canción homónima del álbum *London Calling* de The Clash: «London Calling». A partir de este análisis también se relacionarán los elementos que comparte con otras canciones del álbum, evidenciando así los elementos narrativos que están presentes tanto en el discurso musical como en el discurso poético del álbum.

1. SECCIONES BASES Y PROBLEMAS METODOLÓGICOS: DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

En un artículo de 1987 fundamental para el estudio semiótico de la música popular, Philip Tagg denunciaba la lentitud y la poca atención de la musicología para desarrollar teorías viables de la música como un sistema de signos, en específico de la música popular (Tagg, 1987:281), abandonada al estudio por otras disciplinas como la sociología o la antropología. Tagg menciona distintas razones por las que se generan estos problemas, entre las que identifica tres: 1. La apoteosis de la música instrumental «autónoma»; 2. Una mentalidad de gremio cerrada entre músicos, que exhibe su inhabilidad o falta de voluntad para asociar explícitamente música con cualquier otra forma de experiencia; y 3. Una adherencia de larga tradición a la notación como la forma más aceptable de almacenamiento/fijación musical (Tagg, 1987:281).

De las razones que nombra Tagg, se desprende una serie de problemáticas: la dificultad de trasladar los métodos semióticos y estructuralistas de la lingüística a la semiótica musical, el problema de significado y significante y del objeto musical; el hecho de que la tradición formalista de la musicología universitaria no es un sistema universal, ya que se trata de unos códigos musicales particulares, los de la música de arte europea, desarrollados durante un período específico de la historia de un continente en particular (Tagg, 1987:283).

También señala que el rechazo de la musicología universitaria o tradicional hacia la música popular como un campo de estudio serio es un asunto de cultura política, algo que no desarrollará en este artículo, aunque sí enumera las razones por las que «la música popular

no puede ser analizada usando las herramientas de la musicología de la tradición de la música europea del clasicismo»² (Tagg, 1987:283). Desarrolla este argumento a través de cuatro puntos que caracterizan la música popular: 1. su concepción comercial para públicos masivos y heterogéneos de oyentes; 2. su almacenamiento y distribución de forma no escrita; «3. es solo posible en una economía monetaria industrial, donde usualmente se convierte en una comodidad; 4. Está sujeta, bajo el capitalismo, a las leyes de libre empresa según las cuales idealmente debería vender tanto como sea posible» (Tagg 1979:56-66; Tagg 1987:283-284). Por esta misma razón, dice Tagg, la música popular debe provocar una especie de amor a primera escucha, adaptándose a un código musical de arquetipos reconocibles como base de la producción de sus mensajes (Tagg 1979:56-66; Tagg 1987:283-284). En resumen, lo que preocupa a Tagg es que se ignore la capacidad comunicativa de la música popular.

Tagg recupera el problema de la notación para evidenciar que la falta de atención al estudio semiótico de la música popular genera también problemas metodológicos básicos, como el hecho de que la notación musical se presenta como la reificación de la propia composición «o como la objetivación del canal entre el emisor y el receptor» (Eco 1976: 33; Tagg, 1987: 284). Más adelante en su artículo, Tagg definirá que el objeto de análisis u objeto de estudio, *analysis object* (AO), de la música popular no es la notación, sino «el objeto sonoro [*the sounding object*], en la forma de una grabación, siendo esta la única forma accesible de reificación del canal» (Tagg, 1987: 287).

Al llegar a este punto de su artículo, Tagg presenta seis principios generales (*Six general tenets*) a partir de los cuales propone unas soluciones a las problemáticas mencionadas y elabora su método de estudio hermenéutico-semiótico de la música popular. Asimismo, encontramos en estos principios la unión y relación de su teoría con las reflexiones teóricas en torno a *Música, literatura y semiosis* (2001) de Silvia Alonso, de la que nos serviremos como punto de partida para el análisis de la canción popular como un objeto en el que se integran dos sistemas de signos. Así pues, procederemos a relacionar los seis principios de Tagg con la teoría integradora de Alonso.

El primer principio de Tagg propone una definición de la música:

music is regarded as that form of interhuman symbolic communication distinguishing it from others in that individually and collectively experienceable states and processes are conceived and transmitted as humanly organised nonverbal sound structures to those creating these sounds themselves and/or to

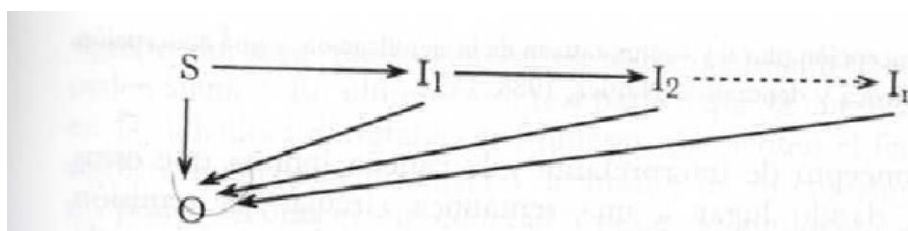
² La traducción de las citas del artículo de Tagg (1987) es propia.

others who have acquired the mainly unreflected cultural skill of 'decoding the meaning' of these sounds in the form of adequate affective response (Tagg, 1987:285).

La definición de música que Tagg propone es compatible con la teoría de Alonso, así como los procesos de significación de la música que Alonso describe. En primer lugar, encontramos que Tagg dice que «la música es una forma de comunicación simbólica interhumana»; Alonso, por su parte, expresa: «Admitamos que la música es un sistema de signos» (Alonso, 2001:21). De este modo, Tagg se centra en delimitar la «referencia, significado y signo» de la música, aquello de lo que Alonso se ocupa de explicar en el segundo apartado de su libro. La música, instrumental en este caso, como afirma Tagg, es una forma de comunicación que se distingue de otras porque

[sus] estructuras sonoras no verbales humanamente estructuradas son concebidas y transmitidas a los propios creadores de estos sonidos y/o a otros que han adquirido la capacidad cultural, principalmente no reflexiva, de 'decodificar el significado' de estos sonidos en forma de una respuesta afectiva adecuada (Tagg, 1987:285).

Entra aquí en juego el modelo de Peirce, basado en el concepto de interpretante, comentado por Alonso, a partir del cual Nattiez establece un modelo de significación en la música a partir del siguiente esquema sígnico:



«El signo S remite a un objeto O por medio de una cadena infinita de interpretantes I. Estos interpretantes son los átomos de significación a través de los cuales ejercemos nuestra relación simbólica con el mundo» (Nattiez, 1975: 6; Alonso, 2001:43).

Asimismo, «la respuesta afectiva adecuada» de la que habla Tagg se asocia a posturas mencionadas por Alonso (2001) y Martínez Domingo (2021), como las de Barthes (1986) o Lidov (1987), en las que el significado de lo musical está ligado a la corporeidad o los afectos somatizados en la experiencia musical, respectivamente.

El segundo principio de Tagg desarrolla el problema del referente. Según el autor, «las imitaciones directas o referidas a un sonido fuera del marco del discurso musical son

poco frecuentes» (Tagg, 1987:285–286). A continuación, señala las posibilidades de referencia de los elementos del código musical, problema que Alonso desarrolla aun más y que Martínez Domingo (2021) resume de la siguiente manera:

[...] la referencia, problema largamente discutido desde antes de la irrupción de la semiótica en la música y que deriva de la controversia de la semánticidad del arte de los sonidos. Frente a las posturas formalistas inauguradas por Johann Friedrich Herbart y Eduard Hanslick (Fubini 1988), existe una tendencia a buscar referentes en los signos musicales. No obstante, bien es cierto que esos referentes pueden ser ideas propiamente musicales. En cambio, para los defensores de la alusión extramusical podría haber dos posibles referentes: un objeto audible o el contenido verbal del texto (el ejemplo paradigmático es el de las figuras retórico-musicales). Con todo, es un debate inacabado que cristaliza en dos tipos de semiosis –introversiva y extroversiva, en palabras de Jakobson (1971)– y de referencia –intrínseca y extrínseca, según Nattiez (1990)– (Martínez Domingo, 2021:12).

Así pues, como menciona Martínez Domingo y desarrolla Alonso, una de las partes de referencia extramusical que podemos encontrar «en el caso de la música vocal, puede tratarse de una referencia al contenido verbal del texto, que queda ilustrado a través de determinadas convenciones» (Alonso, 2001:22). Estas «determinadas convenciones» que Alonso menciona son los «arquetipos reconocibles como base de la producción de sus mensajes» con los que Tagg ya había caracterizado la música popular. Asimismo, la teoría de Tagg matiza la teoría de Alonso señalando aspectos sociológicos que irrumpen en la conformación del objeto musical, ya que Tagg reconoce que los cambios en el estilo musical están históricamente relacionados con cambios sociales. De este modo, el tercer principio de Tagg pone de manifiesto cómo distintos cambios sociales afectan la manera en la que funciona el código musical, ya que se refiere a la manera en la que la música es afectada por connotaciones sociales, los desarrollos tecnológicos y acústicos, los cambios en las clases sociales y grupos demográficos, y es, además, reflejo de los cambios en la autopercepción, las identidades de grupo e ideologías sociales (Tagg, 1987:286). De estos aspectos sociológicos señalados por Tagg nos interesa su relación con el concepto de intertextualidad de Julia Kristeva y dialogismo y ambivalencia de Bajtín, al igual que la sociocrítica de Pierre Zima, conceptos que desarrollaremos en los siguientes apartados, que, concebidos desde la teoría literaria, trasladaremos por su carácter semiótico para el estudio de la canción popular como texto poético-musical y para situar estos textos en su relación con la historia y la sociedad.

El cuarto principio de Tagg no nos interesa para los propósitos de este trabajo, ya que vuelve a señalar que «[leyes o métodos] universales transculturales del código musical no son frecuentes y son principalmente bioacústicos», ya que «las habilidades musicales, activas o pasivas, son principalmente aprendidas y culturalmente específicas» (Tagg, 1987:286-287); es decir, se vuelve a incidir en el hecho de que las herramientas de la musicología europea tradicional son específicas a una sociedad e historia, y no se adaptan a los nuevos códigos musicales de la música popular.

El quinto principio de Tagg presenta las distintas instancias que pueden participar del proceso de comunicación musical y además se señala la manera en la que, por su carácter colectivo o performativo, los participantes de este proceso comunicativo (interpretantes, como dirían Nattiez y Alonso) no son solo emisores u oyentes sino también seres situados social e históricamente que intervienen en el proceso de significación del texto musical:

Musical communication can take place (a) between an individual and him/herself, (b) between two individuals, (c) between two or more members of a group, (d) between an individual and a group or viceversa, (e) between one group and another. Specifically musical (and choreographic) states of communication are (c), (d) and (e), i.e. those involving simultaneity of action between individuals producing sounds (or movements) perceptible as a unit. Compared with speech and the visual arts, music seems inherently suited to expressing collective messages and the affective identities and relationships of individuals in groups to themselves, each other and their surroundings (Tagg, 1987:287).

El sexto y último principio de Tagg viene a señalar que el significado musical no va tener la misma precisión que el significado verbal, ya que son dos modos de comunicación no intercambiables. ¿Qué significa esto para el estudio de la música vocal popular? En «Función de la palabra en la música vocal» (2002), Nicolas Ruwet ya señalaba el caso privilegiado que constituye la música vocal, «en la medida en que unifica en una temporalidad única dos sistemas muy diferentes» (Ruwet, 2002:91). En este artículo, Ruwet rebate los planteamientos de Boris de Schloezer, para quien en la relación música-poesía hay una asimilación o supremacía de un sistema de signos sobre el otro: el sistema musical da sentido y significado y somete al sistema poético. Según Schloezer, hay una incompatibilidad entre ambos sistemas y «la obra vocal más perfecta es aquella en la que las palabras se hacen notar lo menos posibles» (Ruwet, 2002:64). Ruwet propone que «la relación entre música-lenguaje es siempre pertinente» (Ruwet, 2002:76). Por esta razón, coincidimos también en que

el día en que nos decidamos a intentar una comparación sistemática entre lenguaje y música, [...]. La comparación deberá establecerse entre, por una parte, la música en la totalidad de sus manifestaciones, desde las más humildes hasta las más complejas, y, por otra parte, el lenguaje en su totalidad, desde el lenguaje cotidiano hasta la poesía. Por este mismo hecho, no bastaría limitarse únicamente al plano estético, que no tiene realidad sino a través de su relación con un dominio más vasto que es el de la Cultura (Ruwet, 2002:69).

De esta cita de Ruwet nace el planteamiento de este artículo: la necesidad del análisis semiótico-semiológico y sociológico de la canción popular. Por un lado, a partir de la semiología, tal como apunta Alonso, se «favorecen la aproximación de los metalenguajes musicológico y teórico-literario» para «abordar el estudio de las obras de música vocal desde un punto de vista analítico, donde una visión integradora de música y texto verbal como partes de un único mensaje reclama un instrumento teórico lo más homogéneo posible» (Alonso, 2001:10). Por otro lado, el enfoque sociológico, a través de conceptos de Bajtín, Kristeva y Zima, complementa el análisis semiótico al identificar los valores sociales e intereses colectivos de una historia y sociedad que se articulan en el lenguaje poético-musical de la canción popular.

Así pues, la elección de analizar canciones populares de una banda como The Clash está motivada por distintas razones. En primer lugar, demostrar, como lo hace Ruwet al hablar de las canciones de Brassens, que «todo el valor de una canción [...] reside en el encuentro de un texto y de una música que, tomados aisladamente, no tienen en general nada de especial» (Ruwet, 2002:82). Así pues, en el caso de las canciones de The Clash, en las que música y poesía se elaboran de manera simultánea por sus miembros, es decir, no hay un texto poético preexistente que es después *musicalizado* a través de un proceso de transducción, el texto poético-musical se constituye como una literatura performada, tal como la llaman Ambrosch y Eckstein, ya que

while the voice in poetry is generally perceived as an *internalized* one encoded in the medium of writing, the voice of lyrics is by definition *external*. Lyrics, this is to say, cannot be conceived outside of the context of their vocal (and musical) actualisation – i.e. their performance (Eckstein, 2010:10).

En segundo lugar, la elección de analizar canciones de The Clash responde a las mismas razones de Jenaro Talens en *Elementos para una semiótica del texto artístico*: «en la explícita voluntad de rescatar para la llamada literatura culta esas otras manifestaciones

peyorativamente calificadas de *marginales*, *populares* como si su cualidad fundamental fuese la degradación de un supuesto ARTE superior» (Talens, 1980:100-101).

2. LA INTERTEXTUALIDAD EN LITERATURA Y MÚSICA: BAJTÍN, KRISTEVA, ZIMA Y EL MÉTODO HERMENÉUTICO-SEMIÓTICO DE PHILIP TAGG

2.1 LA INTERTEXTUALIDAD EN LITERATURA Y MÚSICA

Julia Kristeva elabora el concepto de intertextualidad a partir de los planteamientos teóricos de Mijaíl Bajtín, quien sitúa «el texto en la historia y en la sociedad, encaradas a su vez como textos que lee el escritor y en los que se inserta reescribiéndolos» (Kristeva, 1981:188). Kristeva, para explicar la intertextualidad, tiene en cuenta las tres dimensiones que intervienen en el funcionamiento poético del lenguaje: «el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores» (Kristeva, 1981:190). Al mismo tiempo, «el estatuto de la palabra», es decir, la manera en la que el texto se inserta en la historia y la sociedad, «se define entonces a) *horizontalmente*: la palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario, y b) *verticalmente*: la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico» (Kristeva, 1981:190).

Así pues, define la intertextualidad de la siguiente manera: «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble» (Kristeva, 1981:90); es decir, lo que interesa a Bajtín y Kristeva es demostrar que «la palabra literaria no es un punto (en sentido fijo), sino un *cruce de superficies textuales*, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior» (Kristeva, 1981:188). Por esta razón, a Kristeva le interesa desarrollar dos ejes que Bajtín no diferencia claramente: diálogo y ambivalencia. El diálogo, para Bajtín, «no es únicamente el lenguaje asumido por el sujeto, es una *escritura* en donde se lee el *otro*. [...] designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad» (Kristeva, 1981:195). La ambivalencia «implica la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia. [...] Bajtín tiene presentes la escritura como lectura del corpus literario anterior, el texto como absorción de y réplica a otro texto» (Kristeva, 1981:195).

Para el análisis semiótico de las canciones, la intertextualidad de Kristeva guarda una relación estrecha con el método hermenéutico-semiótico de la música popular que propone Philip Tagg. Cabe destacar también el artículo de «La música abordada como una práctica: una relectura del concepto de intertextualidad» (2019), de Juliana Guerrero, que, desde un punto de vista musicológico, se refiere a las distintas perspectivas de las relaciones intertextuales en la música. Sin embargo, para este artículo nos limitaremos a trazar las similitudes en la manera de abordar que proponen Kristeva y Tagg.

Así pues, Tagg, como mencionamos anteriormente, propone un método hermenéutico-semiótico en el que «el objeto sonoro es nuestra reificación del canal». Si Alonso decía que para favorecer la aproximación de los metalenguajes musicológicos y teórico-literarios a la hora de estudiar los signos que se integran en la canción popular era necesario un instrumento analítico y teórico lo más homogéneo posible, la intertextualidad en Tagg la encontramos en la herramienta metodológica que denomina *interobjective comparison* (OC, siglas en inglés), aquella que «establece similitudes en la estructura musical entre el AO [el objeto de análisis/estudio, i.e. la canción] y otras piezas de música». En un libro posterior, *Music's Meaning* (2013), Tagg establece que la comparación interobjetiva es «el proceso de establecer intertextualidad musical» (Tagg, 2013:238). Así pues, a partir de esta herramienta se establece un material de comparación interobjetiva o *interobjective comparison material* (IOCM), esto es: a través de las distintas dimensiones que intervienen en el proceso comunicativo musical (quinto principio de Tagg) y los textos musicales existentes se puede establecer un banco de sonidos (IOCM) común a varias obras musicales de una misma cultura musical. De este modo, en la música, «las determinadas convenciones» de Alonso y los «arquetipos reconocibles como base de la producción de sus mensajes» de Tagg son «absorción y transformación de otros textos» musicales: son intertextualidad.

Para el estudio interobjetivo o intertextual de la música, Tagg retoma el concepto del *musema*, acuñado por Charles Seeger en 1960, y lo define como «la unidad mínima de significado musical» o como «un elemento estructural con propiedades semióticas en música» (Tagg, 2013:231), que «pueden consistir en frases melódicas, patrones rítmicos, secuencias armónicas, usos particulares de ciertos instrumentos, un timbre vocal, el espacio acústico, entre muchos otros» (Rojas Sahurie, 2020:244). En cuanto al análisis del apartado verbal o poético nos limitaremos al estudio intertextual literario de las letras de las canciones con respecto a otros discursos lingüísticos, históricos y poéticos, al tiempo que iremos reconociendo la literariedad, narratividad y poeticidad de estas canciones.

Conviene señalar una nueva diferencia de las teorías de Alonso y Tagg. Si bien hemos visto que Alonso reconoce las «referencias extramusicales» dentro de la música vocal, es decir, referencias que el texto musical hace a lo que se dice en el contenido verbal del texto, para Tagg todos los elementos que acompañan y contribuyen a la construcción de significado del texto musical o del AO (letras, imágenes o vídeos, acciones en escena o bailes) son elementos paramusicales que ocurren simultáneamente con la estructura musical o aproximados a esta.

Así pues, el método de Tagg se divide en dos pasos: el primero, la comparación del AO y sus musemas con material de comparación interobjetiva (IOCM) o intertextualidad musical; el segundo paso, dentro del IOCM consiste en la búsqueda de asociaciones paramusicales y de *campos paramusicales de connotación* (PMFC, en inglés), es decir, la relación de distintos intertextos musicales con distintas formas paramusicales (visuales, verbales, gestuales); si la relación entre los musemas y los elementos paramusicales son consistentes y compartidos por una gran cantidad de intertextos musicales, sus correspondientes estructuras musicales son consideradas *elementos del código musical* (ICM, en inglés). A través de esta comparación entre los intertextos musicales y el objeto de análisis, se puede establecer una hipótesis de significado del texto musical, al tiempo que «se revisan brevemente los orígenes de una estructura sonora y el desarrollo de sus posibles significados y funciones en el tiempo (etimofonía), y se relacionan los significados a los factores socioculturales en los que se generan y utilizan» (Rojas Sahurie, 2020:245). Asimismo, el significado del texto musical se encuentra complementado por el contenido verbal del texto literario-poético que lo acompaña.

2.2 LA SOCIOCRTICA DE ZIMA

En la misma línea bajtiniana de evidenciar la manera en la que el texto literario se constituye como un interdiscurso (absorción de y réplica a otros textos/discursos), la sociocrítica de Zima se presenta como una sociología del texto, a través de la cual se identifican los fenómenos sociales e históricos (los otros discursos) que interactúan en la conformación del discurso literario. En nuestro caso, primero a través de la intertextualidad de Kristeva en literatura y Tagg en la música popular, la sociocrítica nos permite relacionar el significado de las canciones y sus elementos constructivos (contenido verbal y los musemas) con sus sociolectos y los discursos orales o escritos (y musicales), ficticios,

religiosos, políticos o históricos de su contexto sociolingüístico particular (sociosemiótico, en el caso de la canción) con los que establece relaciones intertextuales.

Zima reformula el concepto de intertextualidad de Kristeva, entendiendo que «prácticamente todos los textos literarios y no literarios (periodísticos, políticos y científicos) pueden ser leídos como representaciones metonímicas de una situación sociolingüística concreta» (Zima, 2014:110). La diferencia radica en que los textos literarios son modelos intertextuales que se presentan como un «todo coherente» (*a coherent whole*).

Así pues, para los propósitos de este artículo, la sociocrítica nos permite la identificación de los sociolectos y los discursos que interactúan con el texto musical-poético de las canciones en dos niveles. En el nivel literario podemos establecer relaciones intertextuales entre el apartado poético-verbal de las canciones, los discursos con los que dialoga y la manera en la que «a literary text can be read as the richest and most compact model of a particular socio-linguistic situation and its intertextuality» (Zima, 2014:111). En el nivel musical, partiendo de los campos paramusicales de connotación de Tagg, podemos tener en cuenta las relaciones intertextuales del apartado verbal de la canción y la presencia de otros discursos y signos que acompañan, dan significado y estructuran el texto musical para así evidenciar el proceso de construcción del texto músico-poético de la canción popular como una práctica comunicativa que se elabora en relación a y como respuesta y modelo de su contexto de producción. Del mismo modo, este análisis intertextual y sociocrítico nos permite identificar los intereses sociales y políticos que se presentan en las canciones.

Por último, antes de continuar con el análisis práctico de la canción, conviene señalar un aspecto del método de Tagg: lo hermenéutico. En otro de sus artículos de 1982 (42-44), también dedicado al análisis de la música popular, señala la contribución de las hermenéuticas musicales que, a pesar de su aproximación subjetiva e interpretativa, pueden suponer una gran contribución al análisis de la música popular si se aplican con rigurosidad y combinadas con otras disciplinas como la semiología y la sociología musical. Aunque no haremos interpretaciones subjetivas de las canciones más allá de apuntar alguna declaración de estudiosos en el análisis de los musemas y nos centraremos, sobre todo, en los elementos intertextuales de música y literatura en las canciones, con estas declaraciones de Tagg encontramos nuevamente la necesidad de un enfoque holístico interdisciplinar para analizar las relaciones entre música y literatura en la totalidad de sus manifestaciones, como ya habíamos visto con Ruwet.

3. *LONDON CALLING* (1979), THE CLASH

Como ya hemos adelantado, el análisis de «London Calling» se hará a través de un análisis de los elementos intertextuales del apartado verbal y de los musemas de la canción, en sí misma y en relación con otras canciones del álbum, teniendo en cuenta también otros signos que aparezcan en la canción. Sin embargo, conviene antes trazar el contexto histórico y cultural que rodea la elaboración del álbum. Para este propósito, el artículo «A Cohesive Shambles: The Clash's 'London Calling' and the Normalization of Punk» resulta fundamental tanto para esta contextualización como para el análisis semiótico y sociológico de las canciones.

3.1 THE CLASH: LA NORMALIZACIÓN DEL PUNK

En el artículo «A cohesive shambles: the Clash's 'London Calling' and the normalization of punk» Gelbart se encarga de reconocer la manera en la que el álbum fue asimilado por la crítica del rock como parte de esa tradición musical y de sus estilos, lo que ayudó a la normalización del punk. Esta normalización se debía a que, tras la separación de otra banda famosa como The Sex Pistols en marzo de 1978, la crítica daba el movimiento punk por extinto y consideraba que «The Sex Pistols left behind more history than music» (Marcus, 1993:21), por lo que The Clash rescata el movimiento a través de una renovación de su estilo musical: por un lado, trabajan con un nuevo productor, Guy Stevens, quien intensifica los aspectos performativos en el proceso de grabación del álbum; por otro, entra en la banda un nuevo baterista, Topper Headon, quien estaba más familiarizado con el estilo del rock progresivo y el jazz que con el punk inicial de la banda. Esto, unido al cada vez más evidente descontento del vocalista principal Joe Strummer con los aspectos limitantes del punk, promovió una actualización en las formas y técnicas utilizadas por los miembros de la banda en la composición del álbum, que se grabó en agosto de 1979.

Así pues, las dos tareas que se proponen Gelbart en este artículo es demostrar la manera en que The Clash supera las dos dicotomías que la crítica de su tiempo le impone: la dicotomía música-historia y la dicotomía punk-no punk. A través de la segunda se resuelve la primera. Gelbart da tres definiciones de *punk*: como un evento, que inicia con The Sex Pistols y acaba con la llegada de Margaret Thatcher al poder el 4 de mayo de 1979; como un

ethos, una actitud, modo de comportamiento o subcultura que se caracteriza por su posición *anti-establishment*, «torn and safety-pinned clothing, certain dances (the pogo), violent behaviour at gigs, and so forth» (Gelbart, 2011:233), se relaciona con otros movimientos estéticos de vanguardia como el dadaísmo, por lo que es un movimiento histórico y no solo un evento; la tercera definición posible es la de punk como una fuerza desestabilizadora, hasta el punto de referirse a ella como «anti-música» o «anti-estética». Sin embargo, con la separación de The Sex Pistols y la composición de *London Calling*, The Clash *normaliza* el punk a los ojos de la crítica hegemónica de entonces (la que había aceptado a los Beatles anteriormente), ya que el grupo se posiciona en una historia de estilos y obras musicales, aquellas que reconoceremos en el análisis.

Asimismo, Gelbart señala la estrecha relación entre los valores de esta crítica y el propio álbum con el legado de valores del romanticismo y el modernismo: el reconocimiento de una herencia musical, la narrativa musical y poética que desde una visión personal viene a reflejar historias universales o la semejanza de la estructuración del álbum con los arquetipos heroicos en las sinfonías de Beethoven. Como ya hemos dicho, todos estos elementos van a ser mencionados y desarrollados a continuación en el análisis.

3.2 ANÁLISIS LITERARIO DE «LONDON CALLING»: LA INTERTEXTUALIDAD LITERARIA EN *LONDON CALLING* (1979)

Tabla 1: Letra de The Clash (1979), «London Calling». *London Calling*.



ESTROFA I: London calling to the faraway towns

Now war is declared—and battle come down
London calling to the underworld
Come out of the cupboard, you boys and girls
London calling, now don't look to us
Phoney Beatlemania has bitten the dust
London calling, see we ain't got no swing
Except for the ring of that truncheon thing

ESTRIBILLO: The ice age is coming, the sun's zooming in

Meltdown expected, the wheat is growing thin
Engines stop running, but I have no fear
'Cos London is drowning—and I... live by the river!

ESTROFA II: London calling to the imitation zone

Forget it, brother, you can go it alone
London calling to the zombies of death
Quit holding out—and draw another breath
London calling—and I don't wanna shout
But while we were talking, I saw you nodding out
London calling, see we ain't got no highs
Except for that one with the yellowy eyes

ESTRIBILLO: The ice age is coming, the sun's zooming in

Engines stop running. The wheat is growing thin
A nuclear error, but I have no fear
'Cos London is drowning—and I... I live by the river!

[PUENTE INSTRUMENTAL: *guitarras distorsionadas, aullidos, gritos que simulan animales, etc]* (1:52 m-2:40 m)

ESTRIBILLO: The ice age is coming, the sun's zooming in

Engines stop running. The wheat is growing thin
A nuclear error, but I have no fear
'Cos London is drowning—and I... I live by the river!

ESTROFA III: Now get this

London calling, yeah, I was there, too
And you know what they said? Well, some of it was true!
London calling, at the top of the dial
And after all this, won't you give me a smile?

I never felt so much alike, alike, alike...

En el contexto de escucha del álbum, esta canción (ver Tabla 1) resulta fundamental no sólo porque es la primera o porque es la canción que da título al álbum, sino también porque a través del análisis de las unidades mínimas de construcción semiótica reconoceremos elementos que van a ser constantes en el resto de canciones del álbum.

En una vista general de la canción, encontramos la primera estrofa, de ocho versos y con la anáfora de la canción («London calling») en los versos impares, a la que siguen el primer estribillo, una segunda estrofa de la misma duración y un segundo estribillo, que varía solamente un enunciado con respecto al primero. Tras un puente instrumental compuesto por una variación en el ritmo de la percusión, guitarras distorsionadas y aullidos y gritos como de animales (de 1:58 m a 2:40 m), la canción vuelve a un tercer estribillo, igual al segundo, y cierra con una tercera estrofa, de 4 versos, y un verso con una oración que termina de sin ser enunciada (a propósito). La mayoría de los versos están compuestos de 9 y 12 sílabas, tienen rima simple (single rhyme)³ y cada verso ocupa dos compases de 4/4 de música; sin embargo, en relación a esto último haremos un excepción con el verso final del estribillo, debido a lo que señalaremos más adelante y en apartado musical. Del mismo modo, podemos señalar que los elementos formales de la letra de la canción adquieren una significación sintáctica en relación a su enunciación musical, como el ritmo de las palabras, que está sujeto al ritmo swing o a la subdivisión ternaria de la música y que la enunciación de las palabras tienen más fuerza en el primer y tercer tiempo del compás de 4/4. Por lo tanto, en el análisis musemático se detallarán estos aspectos del apartado literario de la canción.

Así pues, la estrofa I inicia con el título del álbum y la canción «London Calling», y se repetirá al inicio de los versos impares en esta y las demás estrofas. Con «London Calling» encontramos la primera inserción de un discurso histórico en el álbum, lo que condiciona su significado: en este caso, The Clash parodia la fórmula típica de presentación que utilizaba la estación de radio BBC World Service en su transmisión de noticias en el extranjero durante la Segunda Guerra Mundial: «This is London Calling». A través del uso de esta frase, The Clash inserta temas fundamentales que se desarrollan en la canción y en el resto del álbum: la guerra y la radio, en la canción, que en el resto del álbum va ir desarrollándose hacia el llamado de revolución que hace el grupo y el uso consciente e incluso paródico que hacen de las nuevas tecnologías que surgen en su momento. Sobre el uso de la tecnología en la canción profundizaremos aún más en el análisis musical.

De este modo, en la estrofa I el momento de la enunciación se ubica en un Londres ficticio de su presente: el emisor o sujeto poético desconocido hasta el primer estribillo, habla desde un ahora («now»), en el que se ha declarado la guerra y es necesaria la ayuda de ciudades

³ Por *single rhymes*, denominadas también como *masculine rhymes*, nos referimos a lo siguiente: “Masculine rhymes involve only one stressed syllable, as in 'fail'/'wail' and 'mine'/'thine” (Dupriez, 1991:420). En español equivalen a las rimas agudas.

lejanas («faraway towns»). Los versos 3 y 4 acentúan esta visión apocalíptica de la ciudad: el sujeto poético llama al inframundo («the underworld») y a los chicos y chicas que están en él para que salgan. Sobre estos versos, se puede apuntar que tanto «the underworld» como «the cupboard» hace referencia a lugares en los que la gente se escondía durante los bombardeos o en simulacros de estos: «the underworld» no es tanto el inframundo como una metáfora del metro de Londres, donde la gente tomaba refugio durante los bombardeos en la Segunda Guerra Mundial; «the cupboard», el armario, hace referencia a los entrenamientos que se realizaban durante la Guerra Fría en la caso de que aconteciese un bombardeo nuclear. Aunque la palabra «nuclear» no ha sido mencionada explícitamente hasta ahora, la banda logra pintar este escenario apocalíptico a través de una serie de referencias comunes a los discursos de su tiempo histórico: un caso muy relevante fue el accidente de Three Mile Island, una fusión parcial del núcleo del reactor de esta central nuclear en Pensilvania, Estados Unidos, ocurrido el 28 de marzo de 1979, pocos meses antes de la grabación del álbum.

En el verso 5 de la estrofa I aparece por primera vez el sujeto de la enunciación: «us», un nosotros que se dirige a un «you», tú o vosotros, y que se hace presente en el resto de la canción en forma de «we», nosotros, muy presente también en la estrofa II. Además, este «we» a lo largo de la canción se va alternando o convirtiendo momentáneamente en un «I», un yo más específico y que se puede identificar con el sujeto poético individual de la canción, el sujeto que canta. En su artículo, Gelbart señala que a lo largo del álbum hay una serie de personajes recurrentes y sujetos de la enunciación que adquieren distintas perspectivas. De estos personajes, uno de los más recurrentes es ese «us», el nosotros que presenta a la banda como héroes o anti-héroes, pero también un personaje más confesional, el yo («I»), en primera persona del singular, «que se mezcla en la historia y se separa y después se une al personaje colectivo de la banda»⁴ (Gelbart, 2011:249). Este personaje individual es constante durante la primera parte del álbum, aunque en su última canción, «Guns of Brixton», donde se denuncia la brutalidad policial hacia la comunidad jamaicana en Londres, ese yo se transforma en un nosotros, se mezcla en la comunidad como única forma de salvación. Para la segunda parte del álbum, tiene especial importancia «Death or Glory», ya que reorienta la trayectoria de estos personajes, quienes marchan, literalmente, contra todos aquellos que los opriman; en esta parte del álbum, pues, va a predominar ese nosotros que

⁴ La traducción de las citas de Gelbart (2011) son propias.

marcha hacia una revolución de la música, «Revolution Rock», última canción planificada del álbum, que es una revolución del mismo mundo.

Este personaje individual que representa una colectividad que se enfrenta a una serie de conflictos externos mediante una fuerza de carácter heroico se relaciona con la herencia de los tópicos románticos que señalamos en el apartado anterior. Para Gelbart este mezcla entre la anécdota individual y más ampliamente social (I, we, us, you) responde a distintos motivos: para que esa narrativa heroica individual se proyecte en una narrativa aparentemente más universal; para reconciliar el punk no solo con la historia de la música del rock, sino con una tradición mucho mayor y antigua, como la del romanticismo, sin traicionar la integridad de los valores del punk. Además, va a señalar la proximidad entre la construcción de la narrativa del álbum que se dibuja a través de la anécdota de cada canción con los ciclos de canciones del romanticismo (*Liederkreis* en alemán).

Volviendo a los personajes, Gelbart también identifica un «they», un ellos que siempre se opone a la banda, y que representa una serie de antagonistas, «generally presented in the form of authority figures, conformists, corporate hacks, violent offenders and thugs, and even selfish lovers» (Gelbart, 2011:249), que será muy importante al final de este análisis.

Así pues, entre los versos 5 y 8 se identifica este sujeto poético «us» que se distancia de los discursos de su tiempo, haciendo referencia al fenómeno de la música popular más extendido en la historia del rock y de la música popular: «phoney Beatlemania». A través de estos versos, The Clash se distancia y rechaza la cultura de fanatismo que rodeaba a los Beatles y los falsos («phoney») grupos que intentan ser como ellos, pero fracasan en el intento («bitten the dust»). Asimismo, «we ain't got no swing» tiene un carácter polisémico en esta parte de la estrofa: por un lado, hace referencia a esa muerte de la Beatlemania, debido a que durante los años sesenta se conformó una revolución cultural juvenil moderna y hedonista conocida como Swinging Sixties, con Londres, llamada Swinging London, como su epicentro; sin embargo, más allá del hedonismo, este movimiento también se caracterizó por promulgar la liberación sexual y el activismo antinuclear, por lo que el significado en este verso sería el de que esa cultura con The Clash ha muerto, pero también aquello contra lo que luchaban, por lo que no les queda más que el swing, el sonido de «that truncheon thing», eufemismo de los bastones de policía, en una clara denuncia a la brutalidad de la que fueron testigos y víctimas en el sur de Londres, tema recurrente en otras canciones del álbum («Jimmy Jazz», «Clampdown», «Guns of Brixton», «Death or Glory»). Por otro lado, también estos versos funcionarían como una denuncia de este movimiento cultural, ya que The Clash

denunciaría este swing como un movimiento simplemente escapista de la clase media británica, de los que ellos ya no forman parte, por lo que no pueden dar soluciones o simplemente distraer a ese personaje al que hablan («now don't look to us»).

De este modo, llegamos al estribillo. La única diferencia entre el primero y los dos siguientes es la sustitución de «Meltdown expected» (verso 2) por «Engines stop running» (verso 3) y de este en el verso 3 por «A nuclear error». Así pues, podemos señalar el paralelismo sintáctico de las oraciones de los primeros dos versos, formadas por un sujeto, seguidas de un verbo conjugado en presente y de un verbo en gerundio (-ing): «The ice age is coming, the sun's zooming in // Engines stop running. The wheat is growing thin». La sucesión de imágenes que se describen en estas oraciones se relacionan con el imaginario colectivo de un apocalipsis nuclear, imágenes que son enfrentadas por un aparente desinterés y nihilismo del sujeto poético («but I have no fear»), quien, mientras Londres se hunde, exclama de forma ambigua que vive al lado del río («'Cos London is drowning—and I... I live by the river!»). Uno de los elementos fundamentales del álbum es el aparentar la espontaneidad; esta apariencia, que señalaremos también en el apartado musical, se concreta en la enunciación de la banda, ya que, lo que parece ser un desinterés por el fin del mundo, es en realidad un parodia y crítica de la inacción, aquello que va a denunciar The Clash a lo largo del álbum, que culmina con un llamado a la toma de armas. Volviendo a la oración final del estribillo, el origen viene de Joe Strummer, quien vivía al lado del río Támesis, y se han señalado dos alternativas posibles de significado: por un lado, cuando Londres se inunde (por el apocalipsis) yo seré de los primeros en morir; por otro lado, cuando Londres se inunde, yo seré de los primeros en salvarme, porque estoy más cerca del río y puedo huir (Arnold, 2023).

La estrofa II se estructura de la misma manera que la estrofa I, aunque también está más presente el sujeto poético en primera persona del singular y el plural. Sin embargo, en esta estrofa se insiste aún más en estos elementos de aparente hedonismo, específicamente se revela el daño del uso de drogas recreativas y la adicción de varios miembros del grupo a través de metáforas y eufemismos: «zombies of death», «nodding out», «we ain't got no highs» y «yellowy eyes» hacen referencia a los efectos corporales, como el desmayo o los ojos amarillentos de la hepatitis producidos por el abuso de drogas intravenosas como la heroína. Además, en esta estrofa se recupera la denuncia a la imitación de la Beatlemania: «London calling to the imitation zone // Forget it, brother you can go [do] it alone». A través de la descripción de los sufrimientos personales de la banda (la adicción y abuso de drogas),

aparentemente hedonistas y nihilistas (como señala Gelbart), la narrativa del álbum, sobre todo en la primera mitad, permite que lo anecdótico de esta canción cobre un carácter más general y universal al formar parte de la trayectoria heroica de los personajes, al denunciar precisamente aquellos elementos que propician esa inacción y al señalar la necesidad de comunidad para enfrentar los problemas del mundo moderno.

Sin embargo, en la estrofa III, la última, el sujeto poético de repente habla de los sucesos que ha narrado como algo ya ocurrido («I was there too»). A partir de esta estrofa, compuesta de 4 versos (la mitad de las anteriores), el sujeto se cuestiona si realmente todo lo dicho ha sucedido: «And you know what they said? Well, some of it was true!». Antes hemos señalado la presencia de un tercer personaje, o conjunto de personajes, representados por un they, una serie de antagonistas. Lo que se puede entender de lo que hasta aquí se ha dicho es que en este verso hay una rebelión contra las figuras de autoridad (they) que pretenden imponer una visión oficial de la historia («some of it was true»). El último verso de esta estrofa vuelve a jugar con este hedonismo aparente que se presenta en la segunda estrofa («And after all this, won't you give me a smile?»). Esta actitud satírica del grupo frente al apocalipsis parece acercar la poética del álbum a aquello que Bajtín describe como la risa ambivalente que, aun siendo contradictoria, es capaz de insertarse, asimilar y responder a una concepción de la historia:

La verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento (Bajtín, 2003:98).

El último verso de la canción está incompleto y es probablemente improvisado. Gelbart apunta en su artículo que Guy Stevens, el productor de este álbum, gustaba hacer pocas tomas de las canciones, lo cual también conecta con la aparente espontaneidad que define al punk. Asimismo, en las transcripciones de la funda del LP no aparecen impresos los versos improvisados, entre esos el último verso de esta canción: «I never felt so much alike, alike, alike...», que podría traducirse a nunca me sentí tan parecido...; aun así, se deja el texto en suspenso, lo mismo que sucede en el apartado musical, como veremos a continuación.

Así pues, hemos visto en este apartado la presencia de distintos discursos que son representados a través de una situación sociolingüística concreta, la de The Clash en 1979.

Así pues, de los sociolectos, es decir, las variedades lingüísticas de un grupo social concreto, podemos reconocer un uso del lenguaje que es incorrecto según la norma, aunque completamente característico del punk: proliferan las elipsis de verbos auxiliares, conectores, la abreviación de palabras. A través de estos sociolectos, The Clash se instaaura como un representante metonímico de esta realidad social y, como tal, representantes de los deseos de este grupo social (la subcultura punk). Por lo tanto, las menciones al imaginario apocalíptico en esta canción no son gratuitas, sino que se retoman hacia el final del álbum en «Four Horsemen», canción en la que los miembros de la banda se identifican con los Cuatro Jinetes del Apocalipsis, lo que acerca la poética de la banda a una forma de promesa mesiánica en la revolución del punk.

Finalmente, sería interesante trazar una comparación interartística de las imágenes de la ciudad de Londres entre *The Waste Land* de T. S. Eliot y *London Calling* de The Clash, ya que ambas se constituyen como una crítica a la sociedad moderna de sus tiempos y comparten ciertos elementos, entre ellos los paralelismos entre la representación de la ciudad moderna y sus habitantes con el infierno o los inframundos, continuando una tradición de la que forman parte el *Inferno* de Dante o *París* de Rimbaud o Baudelaire. Me parece oportuno señalar brevemente esto porque Gerfried Ambrosch en «Punk Literature: Towards a Hermeneutics of Anglophone Punk Songs» (2017) ya señalaba que: «Eliot's bleak depiction and profound critique of modern life in *The Waste Land*, for instance, is echoed in countless punk songs and in the collage-like punk aesthetic itself. Inspired by dada and radical groups such as the Situationist International» (Ambrosch, 2017:102).

3.3 ANÁLISIS MUSEMÁTICO DE «LONDON CALLING»: LA INTERTEXTUALIDAD MUSICAL EN *LONDON CALLING* (1979)

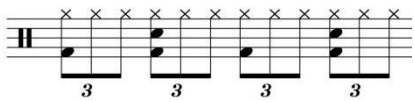
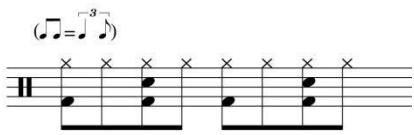
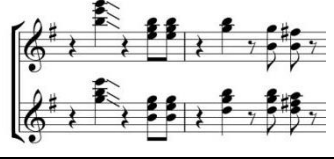
Como hemos señalado anteriormente, el método hermenéutico-semiótico de Philip Tagg, al que denomina también como análisis musemático, consta de dos pasos: el primer paso es la identificación de los musemas del objeto de análisis (*analysis object*, AO, i.e., la canción) y la comparación interobjetiva de estos musemas con material musical anterior, es decir, señalar la intertextualidad musical de estos musemas si es posible; el segundo paso consiste en la búsqueda de asociaciones paramusicales, es decir, identificar las relaciones que se establecen entre un musema y signos paramusicales (visuales, verbales, gestuales), que, en



el caso de que se dé de forma consistente, pasa a formar parte de los elementos del código musical. A través de esta metodología podemos establecer un significado de los signos musicales más allá de su función sintáctica, vinculando los musemas con una historia y con factores socioculturales que contextualizan su uso y significado.

Tabla 2: Musemas de The Clash (1979), «London Calling». *London Calling*.

Tabla 2. Musemas de The Clash. (1979). «London Calling». <i>London Calling</i> .			
Musemas (m)	Representación gráfica de los musemas		Duración en la escucha
1	A		0:00 m. – 0:07 m. 2:36 m. – 2:42 m. 2:50 m. – 2:57 m.
	B		0:07 m. – 0:19 m. 2:42 m. – 2:50 m.
	C		0:00 m. – 0:21 m. 1:51 m. – 2:05 m. 2:36 m. – 2:57 m.
2	A		0:06 m. – 0:21 m. 2:42 m. – 3:12 m.
	B		0:21 m. – 0:51 m. 1:06 m. – 1:35 m. 1:51 m. – 2:19 m.
3	A		0:14 m. – 0:21 m.
	B		1:49 m. – 2:04 m. 2:36 m. – 2:46 m.
	C		2:05 m. – 2:19 m.

	D		3:06 m. – 3:15 m.
4	A		0:19 m. – 0:36 m. 1:03 m. – 1:20 m. 2:57 m. – 3:12 m.
	B		0:36 m. – 0:51 m. 1:21 m. – 1:35 m. 2:05 m. – 2:19 m.
	C		0:21 m. – 0:51 m. 1:06 m. – 1:35 m.
	D		0:51 m. – 1:03 m. 1:35 m. – 1:47 m. 2:19 m. – 2:32 m.
5			

6	A		Estrofas (sin «London Calling»)
	B		Estribillos, excepto el último verso
7	A		1:03 m. – 1:06 m. 1:47 m. – 1:51 m. 2:32 m. – 2:36 m.
	B		
	C		
8			1:51 m. – 2:05 m.

9		1:54 m. – 2:06 m 2:37 m. – 2:43 m.
---	---	---

Así pues, en la tabla de musemas (ver Tabla 2) encontramos ya identificados y representados gráficamente los musemas de «London Calling» de The Clash. Como podemos ver, «London Calling» está compuesto de 9 musemas principales, que a su vez se subdividen en distintos sonidos. En general, podemos señalar que la tonalidad de «London Calling» es Mi menor y su ritmo está dividido en compases de 4/4 con pulsaciones de metrónomo de entre 130 y 137 pulsaciones por minuto (PPM). Los instrumentos reconocibles son un bajo eléctrico, tres guitarras eléctricas (I, II y III), una batería (conformada por varios instrumentos de percusión: bombo, caja, *toms*, platillos y *hi hat*) y las voces (la del vocalista principal y las de los coristas). Asimismo, en la canción hay una manipulación del sonido a través de los recursos tecnológicos de la producción y grabación, como veremos más adelante.

La tabla de musemas es una representación gráfica, es decir, una transcripción de la música de acuerdo al sistema de notación musical académico occidental en la que, sin embargo, reconocemos que hay elementos que son difícilmente reconocibles. Por lo tanto, recordamos que Tagg apunta que el objeto de análisis es la grabación de la canción, no su transcripción. De acuerdo con esto, se facilita la identificación de estos musemas no solo con su representación gráfica, sino también a través de la delimitación de su duración en el tiempo de la canción para hacer más accesible su escucha.

Así pues, a continuación, identificaremos los musemas de «London Calling», su función sintáctica dentro de la canción, las posibles relaciones intertextuales con material musical anterior, o en el propio álbum, y su relación con elementos paramusicales (entre estos, la letra de la canción).

El primer musema de «London Calling» (m1), al que podemos denominar «marcha militar», lo encontramos al inicio de la canción: m1A y m1B representa el sonido de la batería, que marca (junto a las guitarras, m1C) el ritmo constante que se mantiene a lo largo de la canción. Por un lado, este primer patrón rítmico de la batería se puede asociar con el ritmo tradicional de marcha militar, sobre todo por la persistencia del bombo en m1A y los redobles en anacrusa de los *toms* en m1B. Por otro lado, las guitarras (m1C), además de establecer en

staccato el ritmo de la canción, se encargan de establecer la armonía, ambigua por la superposición de dos acordes: si bien en el primer compás ambas guitarras tocan un acorde de Mi menor, en el segundo compás la guitarra I toca un acorde de Do mayor y la guitarra II un acorde de Fa mayor. Así pues, esta ambigüedad se resuelve mediante el establecimiento de una jerarquía tonal en la que domina la guitarra I, debido a que el volumen que se le da tras el proceso de producción es mayor al de la guitarra II. Asimismo, con la llegada del bajo eléctrico (m2A), que entona un arpeggio de Do mayor, se favorece esta jerarquía tonal. Aun así, esta superposición de acordes se mantiene durante casi toda la canción, excepto en los estribillos, y conlleva que la tonalidad de Mi menor de modo frigio (el fa sostenido solo aparece en los estribillos). Cory Arnold, en su análisis de esta canción (2023), relaciona el uso de este modo musical con las primeras canciones de metal, que utilizaban el frigio para comunicar una sensación de peligro inminente.

Este musema de «marcha militar» será utilizado en varias de las canciones del álbum: Gelbart lo llama «march topos» (Gelbart, 2011:250), un motivo musical que se presenta al inicio del álbum y que vuelve en las canciones en las que el sujeto de la enunciación es el *nosotros* que representa a la banda como personaje colectivo después de que el *yo* más confesional puede superar sus desafíos personales, por lo que este musema aparece sobre todo en la segunda parte del álbum (a partir de «Death or Glory», donde la voz exclama, literalmente, «We're gonna march a long way», al mismo tiempo que suena el *march topos* de la batería).

El segundo musema es el del bajo eléctrico (m2). La función principal de este musema es anticipar y mantener la subdivisión ternaria o el *swing* del ritmo que aparece más adelante en la canción (m4), mediante los tresillos al final del compás. También, este musema favorece la jerarquía tonal de los dos acordes que se superponen: el arpeggio del m2A en do mayor apoya la tonalidad de la guitarra I del m1C, mientras en el m2B se introduce el fa natural del modo frigio y apoya la tonalidad de la guitarra II en el m4C. Otra función, la tendencia descendente que identifica Cory Arnold, la estudiaremos más adelante en relación con los musemas m5 y m7C.

El musema 3 pone de relieve el uso de la tecnología de los instrumentos musicales en la producción y grabación de la canción. De hecho, sin el uso consciente de los recursos tecnológicos musicales de su tiempo, «London Calling» no tendría el mismo significado. Vamos por partes: el m3 (A, B y D) introduce una guitarra III, escuchada en pocos momentos de la canción, que imita los sonidos de sirenas de ambulancia y de frecuencias de

radio; mientras que el m3C es el solo de las guitarras I y II durante el puente instrumental de la canción. El sonido m3A imita los sonidos de una sirena de ambulancia o con una alarma de emergencias. El m3B suena en dos ocasiones y se trata de tres notas reproducidas a través del timbre armónico y de la distorsión eléctrica de la guitarra, por lo que se identifica con la distorsión de las ondas de frecuencia de una radio; Gelbart también apunta que las primeras dos notas de este musema (Fa sostenido y Mi natural) es una sucesión de notas que se constituye en un elemento de tensión recurrente a lo largo de otras canciones del álbum (Gelbart, 2011:250-251). Así, el m3D imita las señales del código morse transmitiendo la señal de socorro SOS en Fa sostenido, lo que recupera la tensión armónica frente a la tónica en Mi menor. Por su parte, el solo de guitarra en la segunda parte del puente instrumental (m3C) pone de relieve la manipulación de la producción: el solo de guitarra en realidad es grabado al revés, pero a través de la inversión física de la cinta de grabación se reproduce lo que suena en la canción. Esto explicaría lo que Cory Arnold llama el efecto de extrañamiento de este solo de guitarra, ya que suena casi como una guitarra eléctrica pero no completamente. Aunque este efecto no es una innovación técnica de The Clash, ya que ya había sido introducida por los Beatles una década antes, como es el caso de «Tomorrow Never Knows» (1966), que también tiene un solo de guitarra invertido, lo novedoso de The Clash es el uso que se le da en esta canción y el efecto que pretende provocar en el oyente, de lo que podemos destacar la ruptura con las expectativas anti-estéticas que definían el punk antes de la ruptura de The Sex Pistols y de esa aparente mediocridad tanto en la producción como en la composición que se profesaba.

El musema 4, el del «swing» o «shuffle», viene precisamente a demostrar una vez más la manera en la que el punk se reconcilia con una historia de formas y estilos musicales y evidencia los discursos que influyen en su significado. Si bien «London Calling» inicia con un ritmo de marcha militar (m1), a partir del minuto 0:19 el ritmo de la canción se transforma en un compás de 4/4 con subdivisión ternaria, o mejor dicho, en ritmo *swing* o *shuffle* (m4AB). Rick Mattingly (200) define *swing* de la siguiente manera:

In technical terms, «swing» refers to a way of interpreting rhythms to give them a more relaxed feel. [...] When jazz musicians are told to «swing» the eight notes, they play them like in the next example, transforming the rhythm into a triplet or shuffle-based feel (Mattingly, 2006:54).

También señala el origen y evolución de este ritmo: «reflecting the jazz, blues, and country influence, many early rock songs were built on the shuffle rhythm. [...] creating a rhythmic tension that gave early rock n roll its distinctive feel» (Mattingly, 2006:69). Así pues, podemos señalar esta forma de reconciliar el punk con formas tradicionales del rock (para normalizarlo, diría Gelbart). Podemos, pues, relacionar los musemas m4AB con el ritmo swing de canciones de la historia del rock: «Good Golly, Miss Holly» de Little Richard o «School Days» de Chuck Berry; de los Beatles podemos mencionar, entre muchas, «Help!» o «Revolution»; y en el mismo álbum en canciones como «Jimmy Jazz», «The Right Profile», «Wrong 'Em Boyo».

Los *riffs* de las guitarras eléctricas durante las estrofas y los estribillos (musema m4CD) también se transforman al *swing*. Sin embargo, la manera en la que se disponen su reproducción los acerca más a los sonidos de los *riffs* de las guitarras del reggae, sobre todo por su presencia en los tiempos 2 y 4 del compás. Muy importante va a ser la música de Jimmy Cliff y su música para la película *The Harder They Come* (1972), la cual es mencionada en el álbum, en la canción «The Guns of Brixton», una canción reggae en la que se protesta por la violencia policial hacia la comunidad jamaicana en Londres. Esta presencia del *swing* y sus múltiples significados en «London Calling» complementa lo que hemos mencionado en el análisis literario. Asimismo, Gelbart señala la voluntad de The Clash de rescatar para la cultura punk de su momento estos aspectos de protesta tanto literarios, como políticos y musicales de las comunidades africanas en Estados Unidos e Inglaterra, para así trazar una analogía entre los dos movimientos (Gelbart, 2011:263-264).

Con los musemas m5 (anáfora y tendencia descendente) y m6 (anacrusa) recuperamos el tema del ritmo de las palabras que habíamos mencionado en el análisis literario. Por un lado, el m5 presenta la anáfora tanto musical como literaria de la canción, así como crea un patrón melódico con el que asociaremos el nombre de la canción y el álbum. Arnold apunta a la tendencia descendente que se reconoce en este musema y en el m2: en el m2B, sobre todo, la nota Sol de los dos primeros tiempos no se ejecutan en la octava superior, como el fa natural, sino en la octava inferior para estar más cerca del Si y crear también un efecto de «caída dramática» (Arnold, 2023:14m24s). Esta caída dramática es la del musema 5, en un arpegio de mi menor descendente, que se ejecuta además al inicio del compás y de forma sincopada. Por su parte, el musema 6 nos presenta la enunciación del resto de la estrofa, que inicia en anacrusa y acentúa los tiempos 1 y 3 del compás, en contraposición a los instrumentos. También cabe destacar que las notas de la línea melódica de este musema

no varían. Podríamos aventurar y relacionar la invariabilidad de esta estructura rítmica, estrófica y de rima con la inacción contra la que protesta la canción. Sin embargo, continuemos a ver qué más pueden decirnos los musemas.

El musema 7 corresponde al último verso del estribillo, del cual habíamos señalado anteriormente la diferencia de su ritmo literario y musical con respecto al resto de los versos. Así pues, en el musema vamos a encontrar también un ritmo musical distinto y unos acordes distintos. Por un lado, el ritmo de este verso abarca 3 compases, a diferencia de todos los otros versos que ocupan solo 2. Esto resulta en una ampliación poco convencional de un estribillo convencional de 8 compases (4+4) en uno de 9 compases (4+5). Encontramos, pues, que vuelven a romperse las expectativas del punk, que solía distinguirse por sus fórmulas musicales repetitivas. Asimismo, con los musemas m7BC se introduce un acorde de Re mayor, donde aparece el Fa sostenido, que sin embargo, no entra en disonancia con la tonalidad de la canción, sino que prepara el final del estribillo para conectar nuevamente con el Mi menor de las estrofas. También escuchamos en el bajo eléctrico (m7C) la tendencia descendente que mencionamos anteriormente.

Tanto los musemas 8 y 9 se desarrollan durante la primera parte del puente instrumental, pero tienen funciones diferentes. Por un lado, el solo de la batería en el musema 8 es simple, sin embargo lo que llama la atención es que tanto el bombo como el *hi hat* dejan de marcar el tiempo, por lo que se produce una aparente ausencia de ritmo, acentuado por el uso de efectos de eco. Este uso de la batería guarda relación también con las formas musicales de la percusión en el reggae (m4CD). Por otro lado, el musema 9 son los gritos del Joe Strummer durante esta primera parte del puente, que surgen otra vez al final de la canción. Los gritos desde los orígenes del rock tienen que ver con una forma instintiva y lúdica de expresividad sonora, como lo sería la primitivización del lenguaje en las vanguardias: Mick Jones (guitarra I) dice que el proceso de composición de la banda era algo «instintual» (Gelbart, 2011:262). De las canciones que hemos mencionado anteriormente que hacen uso de este tipo de expresión, podemos volver a mencionar «Revolution» de los Beatles. También dentro de este musema encontramos lo que Gelbart denomina *seagull cries*, sonidos que no pueden ser fácilmente transcritos a una partitura, y que también guarda relación con el uso de este tipo de sonidos y tiene un antecedente en otra canción de los Beatles que ya hemos nombrado, «Tomorrow Never Knows». Sin embargo, el significado que podemos extraer de este musema es su importancia a nivel narrativo, ya que vuelve a aparecer a mitad de álbum, en «Death or Glory».

4. CONCLUSIONES

En este trabajo de investigación hemos partido desde un ámbito muy general, como lo es la teoría de la música popular de Philip Tagg, a partir de la cual definimos la canción en su formato de grabación como objeto de estudio y relacionamos esta teoría con el comparatismo interartístico entre literatura y música que resume Silvia Alonso en sus libros a través de un enfoque semiótico-semiológico. A partir de estos planteamientos, y debido a la necesidad de englobar las manifestaciones musicales y literarias de manera integradora, hemos recurrido al estudio de las relaciones intertextuales en literatura (Bajtín, Kristeva y Zima) y en música (el análisis musemático de Tagg). De esta manera, hemos podido evidenciar en este artículo la manera en la que no solo otros discursos literarios y musicales, sino también históricos, políticos y culturales intervienen en el proceso de composición de la canción «London Calling» (1979), del álbum homónimo de The Clash. A través del análisis literario y musemático de la canción y de las relaciones intertextuales que establece con otros discursos hemos podido ver la manera en la que el significado de los signos musicales y verbales se articula para responder a una misma situación histórica y sociocultural.

Uno de los propósitos de este trabajo, como ya mencionamos en la introducción, era el de dar cuenta de la interdisciplinariedad necesaria para el estudio de la canción, donde música y literatura convergen «como partes de un único mensaje» (Alonso, 2001:10). Por lo tanto, tal como promulga Alonso, se ha procedido al estudio de la canción «London Calling» intentando acercar los metalenguajes musicológico y teórico-literario y reconocer la manera en la que ambos lenguajes significan a través de sus signos. Si bien este trabajo es una primera aproximación entre muchas y puede plantear cuestiones teóricas que no están resueltas, el análisis interartístico que se ha llevado a cabo puede ser útil para enriquecer el desarrollo de nuevas teorías desde el ámbito de la literatura comparada y el comparatismo interartístico, sobre todo entre literatura y música (muy poco desarrollado en el ámbito hispánico), y para plantear nuevos enfoques sociológicos en la manera en que cada arte aporta un sistema de signos específicos y converge con otras artes para responder a una tradición, un contexto sociocultural y a su momento histórico.

BIBLIOGRAFÍA

- «1950's British Radio Nostalgia», en *www.turnipnet.com* (archivado 25 de diciembre de 2020) (último acceso: 24/06/2024).
- Arnold, Cory. [12tone] (2 de junio de 2023): *Understanding London Calling* (Archivo de Vídeo), en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=QD59vsEnmHI> (último acceso: 24/06/2024).
- Abbate, Carolyn; Silvia Alonso (coords.) (2002): *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco Libros.
- Albarrán Ligeró, Jesús (2020): «La risa grotesca en la obra de Bob Dylan: análisis de la Bacanal y el Festín Carnavalesco en la trilogía folk-rock eléctrica», en *Ámbitos. Revista Internacional De Comunicación*, 50: 128–144. <https://doi.org/10.12795/Ambitos.2020.i50.09>
- Alonso Pérez, Silvia (2001): *Música, literatura y semiosis*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Ambrosch, Gerfried. (2017): «Punk as Literature: Toward a Hermeneutics of Anglophone Punk Songs», en *AAA: Arbeiten Aus Anglistik Und Amerikanistik*, 42(1): 101–120. <http://www.jstor.org/stable/26379460> (último acceso: 24/06/2024).
- Bajtín, Mijail (2003): *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza. Extraído de: <https://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-la-cultura-popular-en-la-edad-media-y-el-renacimiento-rabelais.pdf> [Consultado el 24 de junio de 2024].
- Badía Fumaz, Rocío; Clara Marías (2024): «El laberinto intermedial. posibilidades de análisis de las relaciones entre literatura y música. The intermedial labyrinth. Possibilities for analysing the relationship between literature and music», en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 33: 159-175. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.38820>
- Barthes, Roland (1986): *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós.
- Dupriez, Bernard (1991): *A Dictionary of Literary Devices: Gradus, A-Z / Bernard Dupriez; Translated and Adapted by Albert W. Halsall*, traducción al inglés de Albert W. Halsall, Toronto, University of Toronto Press.
- Eckstein, Lars (2010): *Reading Song Lyrics*, Leiden, The Netherlands, Brill. <https://doi.org/10.1163/9789042030367> (último acceso: 24/06/2024).
- Eco, Umberto. (1976): *A Theory of Semiotics*, Bloomington, London, Indiana University Press.

- Eliot, T. S. (2020): «The Waste Land», en *Collected Poems: 1909-1962*, Faber and Faber, Ltd.: <https://www.poetryfoundation.org/poems/47311/the-waste-land> (último acceso: 24/06/2024).
- Gelbart, Matthew (2011): «A cohesive shambles: the clash's 'London calling' and the normalization of punk», en *Music & Letters*, 92(2): 230–272. <http://www.jstor.org/stable/23013074>
- Guerrero, Juliana (2019): «La música abordada como una práctica: una relectura del concepto de intertextualidad», en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32: 73-93. <https://doi.org/10.5209/cmib.65531>
- Jensen Silva, Clara María (2022): *El espacio en la relación interartística entre la música y la poesía* (Tesis de doctorado, Universidade de Santiago de Compostela). <http://hdl.handle.net/10347/29294> (último acceso: 24/06/2024).
- Kristeva, Julia (1981): *Semiótica* ([2a ed.]), Madrid, Fundamentos.
- Lidov, David (1987): «Mind and Body in Music», en *Semiotica* 66.1–3: 69–97.
- Luna, Sagrario (1996): *The Clash*, Madrid, Cátedra.
- Marcus, Greil (1993): *In the Fascist Bathroom: Writings on Punk, 1988-1992*. London, Penguin Books.
- Marcus, Greil (1999): *Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*, traducción al español de Damià Alou, Barcelona, Anagrama.
- Martínez Domingo, Carlos (2021): «Teorías y prácticas en la comparación música–literatura: el caso de la música popular en español», en *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, 3(1): 7-21. <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/journals/id/77/volume/3/issue/1/article/62400> (último acceso: 24/06/2024).
- Nattiez, Jean-Jacques (1975): «De la sémiologie á la sémantique musicales», en *Musique en Jeu* v. 17, janvier 1975b: 3-9.
- Rojas Sahurie, Pablo (2020): «Sonido, religión y Nueva Canción Chilena: un análisis de “El hombre” de Rolando Alarcón», en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 33: 241-279. <https://doi.org/10.5209/cmib.71697>
- Karlsson Roos, Maria. (2012): *Topics and language features in The Clash's London Calling*, Göteborg University.

- Ruwet, Nicolas (2002): «Función de la palabra en la música vocal», en Carolyn Abbate y Silvia Alonso Pérez (coords.): *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco Libros: 63-92.
- Sánchez Trigueros, Antonio (1996): *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis.
- Seeger, Charles (1960): «On the Moods of a Music-Logic», en *Journal of the American Musicological Society*, 13(1/3): 224–261. <https://doi.org/10.2307/830257>(último acceso: 24/06/2024).
- Tagg, Philip (1979): *Kojak - 50 Seconds of Television Music*, Göteborg, Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, 2.
- Tagg, Philip (1982): «Analysing Popular Music», en *Popular Music*, 2: 37-69.
- Tagg, Philip (1987): «Musicology and the semiotics of popular music», en *Semiotica*, 66 (1/3): 279-298.
- Tagg, Philip (2013): *Music's meanings: a modern musicology for non-musos*, New York, Huddersfield, The Mass Media Music Scholars' Press.
- Tagg, Philip (12 de enero de 2015): *Score of "Fernando" (Abba) with table of musemes* (Archivo de Vídeo), en Vimeo: <https://vimeo.com/116537003> (último acceso: 24/06/2024).
- Tagg, Philip (17 de mayo de 2017): *Fernando the Flute: episode 1 (score & musemes)* (Archivo de Vídeo), en Vimeo: <https://vimeo.com/217935492> (último acceso: 24/06/2024).
- Talens, Jenaro (1980): *Elementos para una semiótica del texto artístico: (poesía, narrativa, teatro, cine)*, Madrid, Cátedra.
- The Clash (1979): *London Calling* [Álbum], Sony Music Entertainment UK Limited.
- Zima, Pierre (2014): «The Sociology of Texts and the Institutionalisation of Literary Languages», en *Theoretical Studies in Literature and Art* 34, (5): 108-118. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol34/iss5/23> (último acceso: 24/06/2024).



SOBRE EL AUTOR

Miguel Tomás Suárez Rodríguez

Graduado en Literaturas Comparadas por la Universidad de Granada, donde actualmente cursa el Máster en Estudios Literarios y Teatrales.

Contact information: miguelsuarez@correo.ugr.es