

FUGA Y CIFRAMIENTO. ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A LA MÚSICA Y EL LENGUAJE

JAZMÍN AURORA RINCÓN SERRATOS

<https://orcid.org/0000-0003-0398-4263>

Universidad Nacional Autónoma de México

<https://doi.org/10.15304/ag.40.2.6788>

Resumen

¿Qué tiene la música que nos empuja a hablar de ella? ¿Es la música algo que está más allá del lenguaje humano? ¿Cuál es la diferencia entre “lengua”, “lenguaje”, y “discurso”? Si se intenta ubicar a la música en todo aquello que permite el ciframiento, si se insiste en otorgarle valor, coordenadas precisas en documentos, archivos y, más recientemente, en códigos y redes, es porque hay algo en ella que siempre se nos escapa, que vuelve a desordenar los discursos que al mismo tiempo nos ha empujado a enunciar. Me refiero a un real inatrapable que siempre será el motor de la creatividad.

Palabras clave: música, lenguaje, lengua, voz, discurso, ciframiento.

Abstract

What does music have that it pushes us to talk about it? Is music something that is beyond human language? What is the difference between "mother tongue", "language", and "discourse"? We try to find music in everything that permits encoding, insist on giving it a value or precise coordinates in documents, files or more recently, in codes and networks, but there will always be something in music that escapes from language. A certain thing that will elude the very discourse that we were compelled to enunciate by music. I mean the real unattainable that is the fuel for creativity.

Keywords: music, language, mother tongue, voice, discourse, encoding.

Recibido: 20/04/2020. *Aceptado:* 30/06/2020.

Se dice muy a menudo que la música es un lenguaje mientras que, por otro lado, encontramos estudios comparativos entre “música” y “lenguaje”, como si fuesen ambas realidades bien identificadas y separadas. También, a lo largo de la historia de la música de arte occidental, y por distintos motivos, se ha dicho que la música está más allá del lenguaje. En algunos de estos casos refiriéndose a que hay algo en ella que se escapa a su nombramiento, y en otros, con objeto de darle a la música un rostro universal, una identidad totalizada. Todos estos discursos que nombran las diversas músicas y las organizan, que vuelven a aparecer con distintos semblantes a lo largo del tiempo, vienen así a confirmar no solo el viejo problema que supone el lenguaje sino también la lengua y el acto de creación como realizaciones de éste. ¿No es el lenguaje el que siempre ha provocado sospecha? ¿No es la música, dentro de las diversas manifestaciones artísticas, la que con su insuperable fragilidad nos hace olvidar las referencias del mundo? Si se intenta ubicar a las diversas músicas en todo aquello que permite el ciframiento, si se insiste en otorgarles valor, coordenadas precisas en documentos, archivos y, más recientemente, en códigos y redes, es porque hay algo en aquéllas que siempre se nos escapa, que vuelve a desordenar los discursos que al mismo tiempo nos ha empujado a enunciar. Me refiero a una entidad inatrapable que siempre será el motor de la creatividad.

1

Primeramente habría que aclarar que “la” música no existe, es decir, no existe como una realidad claramente identificada, como un valor en sí mismo que es igual para todos o, más aún, como algo estable y fijo para cada uno de nosotros. No existen la “música clásica”, la “música popular”, la “música contemporánea”, la *world music* ni el “jazz”. Son tan sólo etiquetas; productos de discursos, origen de códigos culturales, ordenaciones jerárquicas e instituciones.

Si en la cultura occidental existe la creencia, tan antigua como moderna, tan rebelde como obediente, de que la música está más allá del lenguaje se debe al poder que éste último tiene, un poder que ordena y nos hace creer que el lenguaje es solo eso: un discurso certero como una flecha, el orden lineal de las cosas, las palabras disponibles en una lengua. No obstante, si la música está más allá de cualquier diccionario, de cualquier etiqueta o imposición cultural, también el lenguaje está más allá del lenguaje. Pensemos tan solo en cómo Nina Simone rompe de pronto el lenguaje establecido al exclamar con ironía que ya que “el jazz es un término de los blancos para

definir la música negra, lo que yo hago es música clásica negra”. Crear entonces ¿no es jugar a ciegas con las *grietas* del lenguaje? “La creación”, mencionan Gilles Deleuze y Claire Parnet, “siempre se produce sobre una línea de fuga, y no porque se fantasee o se sueñe, sino al contrario, porque uno traza sobre ella algo real y construye un plano de consistencia. Huir, pero mientras se huye, buscar un arma”¹.

El lenguaje es eso que, lejos de mantenerse en una posición neutra e informativa, te ordena y discrimina, pero que, al mismo tiempo, está lleno de grietas por las cuales es posible desplazarse, huir, buscar otros lenguajes posibles. Por tanto, Roland Barthes decía que el lenguaje no es reaccionario ni progresista sino *fascista*². Y al decir fascista no se refería a lo que el lenguaje prohíbe, sino a lo que éste te obliga a celebrar, a apoyar y repetir; a *retuitear*, compartir o darle *like*. Por lo que a nosotros, según Barthes, no nos quedaría más que engañarlo, hacerle trampas y jugar con él.

El lenguaje es preexistente a cualquier sociedad e individuo, es un rumor perdido en el exterior que nos atraviesa y nos parte en dos, a nosotros y entre nosotros. Tanto la ejecución musical como su escritura, en todas sus vertientes, son efectos del lenguaje. La literatura y la danza también lo son, el intercambio de opiniones, que usemos iTunes o Spotify, que hagamos *playlists* o que nos inclinemos más por la “música contemporánea” o el *country folk*, es decir, por esas etiquetas que en su ansia por abarcar tanto terminan por decirnos muy poco. Ciertamente, al atravesar la singularidad de nuestro cuerpo, tan distinta a lo “universal”, el lenguaje termina por desadaptarnos profundamente. Si insistimos en nombrarnos y nombrar aquello que nos rodea es porque siempre hay algo que no encaja, que sobra, que falta, que no se puede atrapar. Y es desde ahí donde la música nos hace sentir.

2

La lengua es una realización del lenguaje. Cuando la adquirimos está muy lejos de ser un idioma, de ser aquello estructurado sintácticamente por una sociedad. Por lo mismo, Jaques Lacan distinguió las lenguas

¹ G. Deleuze y C. Parnet, *Diálogos*, trad. José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos, 2013, p. 154.

² R. Barthes, “Lección inaugural”, en *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*, trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán, Editor digital Titivillus, 2016, p. 64.

(los idiomas) de lo que él llamó *lalengua*, justificando la homofonía de ésta última con *lallation*, el laleo, que viene del *lallare* latino y designa un canturreo, el *la, la, la* con el que se suele dormir a los niños. Para él, la diferencia entre la lengua y *lalengua* era que en esta última el sentido no está presente. Al ponerla en una sola palabra y en singular (me refiero a que no existen *laslenguas*) quería decir que *lalengua* es aquello que se emite antes de cualquier estructura sintáctica, un fenómeno translingüístico que acontece en todo ser humano, independientemente de la cultura en la que se crezca³.

Cuando nacemos nuestra madre no para de hablarnos, pero no nos habla con el tono con que se le habla a un adulto, sino modificando aún más la cadena sonora de la voz, como si en la musicalidad de las palabras pudiésemos depositar el sentimiento que sostienen el lazo con el bebé. De ahí que la palabra infante venga del latín *infans, infantis*, que significa “el que no habla”. Esto es un fenómeno universal: cualquiera que le hable a un bebé en cualquier lugar del mundo tiende a añadirle a sus propias palabras gestos, ruiditos y melodías sonoras sin siquiera plantearse. Por lo mismo, los arruyos o nanas suelen jugar más con el sonido de la voz que con el sentido del texto que, por cierto, en algunos casos puede llegar a ser muy cruel. Podemos cantarle a un bebé o a un niño pequeño que el coco vendrá y se lo llevará, que el viejo le arrancará el pellejo y le pondrá otro más viejo, pero el tono cariñoso y tierno del adulto harán que el niño se sienta seguro y se duerma profundamente⁴. Lo que le llega a éste, más que el sentido que le susurran las palabras, es la expresión de un sentimiento a través de la musicalidad y el ritmo que produce la voz del adulto.

Esta relación con el sonido más allá del sentido la seguimos encontrando en el niño que quiere que le leas muchas veces el mismo cuento, como si él escuchara más el canto-instrumento del *aquí* y el *ahora* que un texto que se repite una y otra vez. La melodía de la voz, que tan fácilmente escuchan los niños, aunque también los adultos, tiene que ver más con la ilusión que con la precisión en donde un texto pretende asentarse. Por eso podemos decir la misma palabra o la misma frase y darles sentidos diversos, incluso opuestos. Intentamos darnos a entender, pero el decir algo también trae consigo aquello que no se dice, como lo expresa el siguiente fragmento de un poema de Kenneth Koch:

³ C. Soler, *Lacan, el inconsciente reinventado*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Amorrortu/editores, 2013, pp. 42-43.

⁴ Cfr. M. Menéndez-Ponte y A. Serna, *Duérmete, niño. Antología de nanas*, Madrid, Ediciones SM, 1999.

como cuando “te amo” de repente resuena falso y uno descubre un mejor amor esperando más allá, como cuando “Estoy lleno de dudas” oculta “Estoy seguro en cuanto a algo, y es eso”⁵

Alzar la voz, confrontarla con lo incalculable de los otros nos obliga a escuchar nuestro silencio, a observar de reojo nuestras resonancias. ¿No es ahí donde surgen las primeras preguntas, es decir, las más sencillas y las más difíciles? ¿No será por esto que actualmente, antes de hablar directamente con alguien, preferimos enviarle un texto por *WhatsApp*, una grabación en *audio* que le dé tiempo para pensar o, en fin, aquello que nos salva del riesgo que implica cualquier contingencia? ¿No será también que el precio a pagar por estar todo el día conectados y mediados por objetos es, entre otros, el acallamiento de una voz *propia*?

Si la voz está más allá del sentido, de la literalidad de las palabras, es porque la voz es un objeto clandestino e indelegable que constituye nuestro ser. Le robamos las palabras a los otros, adoptamos discursos, aprendemos idiomas, pero tener una voz es otra cosa que va más allá del sonido, de cualquier esquema preconcebido. Por eso podemos decir que una bailarina y coreógrafa como Pina Bausch o una fotógrafa como Graciela Iturbide *encontraron su voz*.

Durante los viejos tiempos poscarolingios, la notación musical en Occidente era inseparable de los signos de puntuación que se escribían sin pentagrama. Para un lector medieval aprender canto y latín eran lo mismo, por lo que escribir significaba también representar el sonsonete de la voz. De ahí que palabras como *canto*, *recitación* y *poesía* tenían el mismo significado en las lenguas antiguas de muchas culturas. Algo similar pasa en muchas lenguas contemporáneas que se han mantenido al margen de la modernidad, como el náhuatl o el zapoteco, en donde la tradición oral y la intuición tienen más importancia que la búsqueda de un pensamiento inequívoco. Si una palabra como *silencio* no existe en casi todas las llamadas lenguas “originarias” de México es porque, más que un concepto sobre el cual se pueda reflexionar y debatir, el silencio para ellos es una *acción*, un acaecer atado al instante y a la tierra. Por ejemplo, para decirle a alguien que guarde silencio en náhuatl, se le dice *xitlamata*, que significa “cállate”⁶.

⁵ K. Koch, *Un Tren puede ocultar otro*, traducción *on-line* de Giselle Rodríguez Cid y Frank Báez: <http://attunewsletter.blogspot.com/2013/07/un-tren-puede-ocultar-otro-kenneth-koch.html> Fecha de consulta: 8 de abril de 2020.

⁶ Agradezco a Leticia Martínez, Gabino Salas y a Victorino Torres (hablantes de mixe, chinanteco y náhuatl, respectivamente) haberme compartido esta reflexión.

Cuando el texto escrito sustituye la voz, se nos suele olvidar que el acto de hablar está enraizado a aquello incodificable de la existencia que no deja de moverse y transformarse: podemos decir dos veces la misma frase, pero un mínimo cambio de tono, un alargamiento una sílaba, una pausa abrupta, etcétera, pueden convertirla en una orden, una pregunta o una burla. Aquello que llamamos “lenguaje” en realidad está hecho de muchos lenguajes que no pueden verse en espejo, que fracasan al repetirse exactamente igual, pero que su diferencia los complementa. Al respecto, un compositor como Wolfgang Amadeus Mozart nunca dejó de experimentar genialmente con esto: en sus obras escénicas escuchamos cómo la música es capaz de cuestionar lo dicho, o cómo una palabra que se declama puede decir algo radicalmente distinto que cuando ésta se canta, se grita o se susurra.

3

Es en el Renacimiento que el lenguaje como materia de la revelación divina empieza a ceder su lugar a otras revelaciones que buscaban clarificar, sistematizar y legislar. Hablo de la época en que el pensamiento occidental, en manos de la revolución científica, empezará lentamente a retroceder ante el silencio de la existencia. La escritura, por tanto, como cuerpo visiblemente elocuente, adquirirá por primera vez un orden institucional que le permitirá volcarse sobre sí misma, sobre sus orígenes y mitos y a partir de lo cual surgirán formas y géneros inéditos. En música, es a partir de finales del siglo XVI que músicos centroeuropeos se apropiarán de figuras de la antigua retórica clásica para interrogar al lenguaje y con él, su materia sonora, creando así todo un arsenal terminológico que les permitirá “hablar, pensar y discutir sobre procesos musicales que antes sólo se podían cantar, escuchar o representar por medio de la notación musical”⁷.

Un ejemplo de esto es el que da Claudio Monteverdi en su Prólogo a su octavo libro de madrigales: buscando una figura musical que pueda representar mediante sonidos el afecto de la *cólera y vejación o indignación*, Monteverdi separa aquí a la lengua de las posibilidades que tiene un instrumento como el violín para crear entre ambas un diálogo⁸; *hablar en*

⁷ R. López-Cano, *Música y retórica en el barroco*, Barcelona, Amalgama Ediciones, 2011, p. 15.

⁸ “[...] he decidido ponerme a la tarea, no sin mucho menester y pena, investigación y esfuerzo, de descubrir esta música. He considerado que es el vivaz Metro Pírrico [pie métrico de tempo rápido, constituido de sílabas breves], sobre el cual afirman todos los mejores filósofos que servía para las danzas guerreras, las danzas agitadas, y el pie rítmico constituido de

música, como decían los músicos europeos de aquella época. La materia sonora, mediada así por la palabra y amplificadas por la técnica, encuentra nuevas grietas que darán luz a otros lenguajes posibles, a otras tradiciones instrumentales. Mozart, con lo que mencioné anteriormente, también es heredero de esta primera teoría moderna de la composición musical⁹ que, como cualquier sistema, produjo a su vez limitaciones, sobre interpretaciones y dogmas en su nombre, pero cuyo objetivo en la práctica musical de Occidente, hasta alrededor de 1800, fue *muovere gli affetti dell'uditorio*, es decir, evocar y provocar emociones, afectos o pasiones en una trama. ¿No es el lenguaje el que, más que proporcionarnos información sobre el mundo, nos ayuda a construirlo?

No obstante, todos estos tratados y figuras retóricas que han sobrevivido con el paso del tiempo, son tan sólo vestigios de una práctica generalizada que abarcó todas las manifestaciones artísticas y formó un laberinto que se habituó a cada región de Occidente y sus colonias. La práctica musical, sostenida por los lazos comunitarios, fue la que mantuvo viva la escritura musical que se hacía en colaboración y surgía del intercambio espontáneo que había entre músicos, profesión que, por cierto, incluía otras habilidades tales como improvisar, versar, componer, cantar, tocar y construir tus propios instrumentos.

Si el Barroco interrogó al lenguaje musical por medio de la retórica, fue el discurso de la ciencia, que la Revolución industrial y la Revolución francesa impulsaron, el que dio comienzo a un proceso de conjugación normativa sin precedentes. Proceso que transformó y desdobló radicalmente el lenguaje a todos los niveles: las diversas técnicas instrumentales se empoderaron, aparecieron editoriales, revistas, orquestas, teatros de ópera, conservatorios; la composición se separó de la ejecución de instrumentos y ésta a su vez del público. Empezando con las sinfonías de Beethoven, se

silabas largas, el que servía para expresar lo contrario, y por tanto yo comienzo a entender que una *semibreve* correspondía o equivalía a el tiempo lento, y entiendo que esta dicha *semibreve* se divide en seis semicorcheas sucesivas, batuta que al añadirse un texto este expresaba cólera y vejación o indignación, y así pude bien y bellamente encontrar en este pequeño ejemplo, el afecto que yo buscaba, aún cuando la voz o el texto no tuviera ese tempo tan rápido y esa velocidad de los instrumentos.” Tomado del manuscrito de los *Madrigali guerrieri, et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi episodi fra i canti senza gesto*. (Madrigales guerreros y de amor, con algunas pequeñas obras de género representativo, que serán interpretados entre las canciones sin acción teatral). [La traducción es mía]. Editado en Venecia por A. Vincenti en 1638 y tomado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12802669> Fecha de consulta: 8 de abril de 2020.

⁹ R. López-Cano, *Música y retórica...* op. cit., p. 15.

fue construyendo en el siglo XIX una especie de *museo imaginario de obras musicales*¹⁰ que impuso la idea de “obra” musical para cualquier creación y enarboló figuras como las del director de orquesta y el genio solitario; esos míticos personajes dotados de talento innato, capaz de convertir al espectador en un ser privilegiado¹¹. De ahí que el siglo XX, que vivió los estragos de dos guerras mundiales produjera obras, movimientos artísticos y creadores que, desde una pluralización de los discursos, se rebelaron contra el canon musical y el imperante orden normativo de la época. Para finalizar daré tan solo dos ejemplos al respecto. El conocido caso de John Cage, que trastocó para siempre la idea misma de lo que la música podía ser y exigió durante toda su vida una libertad perceptiva absoluta, fuera de los marcos establecidos¹². En su primera composición silenciosa, 4'33, su intención era producir un silencio cargado de ruidos: aquel que despliega la contingencia sonora. Cage mismo relata como “el día del estreno se escuchaba durante el primer movimiento un viento ligero que venía de fuera; durante el segundo, las gotas de lluvia sobre el tejado; y durante el tercer movimiento, lo que se oía era el sonido de la gente hablando o marchándose”¹³. Otro ejemplo representativo es el movimiento interpretativo de “música antigua”¹⁴, el cual no solo descentralizó el repertorio clásico y los instrumentos que habían sido hasta entonces oficializados sino que además sugirió cómo, al atravesar el tiempo y formar parte de las instituciones, las concepciones musicales tienden a despojarse de aquello que tiene que ver con el cuerpo y el acontecimiento para crear estándares sin vida que favorecen el virtuosismo y las lógicas contables. Nikolaus Harnoncourt, uno de sus pioneros, insistía en una entrevista de 2003: “Quien asiste a un concierto tiene que arriesgar algo. Ha de arriesgar, por lo menos, la posibilidad de experimentar algo, de que suceda algo que realmente le afecte, y no simplemente que se ha divertido de lo lindo”¹⁵.

¹⁰ Cfr. L. Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Nueva York, Oxford University Press, 2007.

¹¹ Cfr. B. Haynes, *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Nueva York, Oxford University Press, 2007.

¹² Cfr. C. Pardo, *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Ciudad de México, Sexto Piso, 2014.

¹³ Ídem., p. 65.

¹⁴ Hoy llamado “Movimiento de Interpretación Históricamente Informada” (o HIP, en sus siglas en inglés).

¹⁵ N. Harnoncourt, *La música es más que las palabras. La música romántica. Entrevistas y comentarios*, trad. Isidro Arias Pérez, Madrid, Paidós Contextos, 2010, p. 85.

Conclusión

Si el siglo xx pluralizó los discursos no fue solo por el carácter racional de éstos sino porque la música, como señaló Luciano Berio, “evade el discurso y tiende a salir de sus moldes estrictamente analíticos.”¹⁶ Por lo mismo, si el lenguaje nos ordena es también porque no deja de ser desordenado por la relación de nuestro cuerpo con la alteridad del afuera y sus habitantes. El lenguaje nunca permite una completud debido a que está aliado a una existencia sin códigos que, más allá que deprimirnos, nos despierta y nos hace sentir. Si Cage le dio tanta importancia al sonido de la contingencia y Harnoncourt hablaba desde la mismísima tradición de *arriesgar* la escucha es porque para ellos el acto musical empezaba ahí. Muy en consonancia, Berio continúa diciendo en la conferencia que tituló “Traducir la música”:

La música no puede ser verdadera o falsa como puede serlo un discurso, no puede ser buena o mala como sucede con un comportamiento. Ni puede ser reducida a "cosa" o a procedimiento susceptible de ser manipulado, precisamente, por un discurso. Se trata de un círculo vicioso. Los discursos sobre la música no nos inquietan -si así fuera no estaríamos aquí-, pero sabemos que la música puede inquietarnos porque, cuando está cargada de sentido, pide ser hablada, interrogada y puesta en relación con un *huidizo otro lugar*¹⁷.

Hablar entonces de una pluralización de los discursos actualmente no es ninguna garantía pues, como bien señaló Barthes, “lo que sucede al lenguaje no le sucede al discurso”¹⁸. Me refiero con esto al discurso contemporáneo de la ciencia, que tiende a despojar a los sujetos y a las poblaciones profundas de sus particularidades. Y es que estamos ante toda una mediatización globalista de las diversas músicas que si bien, como acabo de exponer, anteriormente se intentaban sistematizar y, al mismo tiempo, *desmilitarizar* (usando la conocida expresión de Cage) en los discursos, hoy en día son los ciframientos aliados al capital y al progreso tecnológico los que están tomado ese lugar. La anomalía aquí, al menos *musicalmente* hablando, es que el discurso que empuja a tal ciframiento feroz y que es capaz de incluir a todas las voces en su diversidad (siempre y cuando sirvan a las leyes del mercado) pretende una completud e ignora que el lenguaje, al atravesarnos, está en íntima relación con ese *huidizo otro lugar* del que habla Berio, eso

¹⁶ L. Berio, *Un recuerdo al futuro*, trad. Rosa Rius y Pere Salvat, Barcelona, Acantilado, 2019, 22.

¹⁷ Ídem, p. 56.

¹⁸ R. Barthes, *El placer...* op. cit., p. 64.

que a su vez Jacques Lacan llamó lo *Real*¹⁹, es decir: aquello que se pierde en la medida en que se encuentra.

Nuestra posición inédita es, en efecto, la *escucha digital*, la cual no sólo nos ha posibilitado el acceso instantáneo a contenidos musicales de expansión incalculable, sino que ese mismo acceso, al ser una especie de *campo abierto* virtual, nos ha abierto la posibilidad de que nosotros mismos hagamos otros usos de nuestras músicas favoritas a través del ensamblaje personalizado. De hecho, así es como se han creado nuevos géneros y técnicas de reciclaje digital como lo son el sampleo, el remix o el mashup, entre otros.²⁰ No obstante y como lo refleja muy bien la política actual, la tecnología de hoy en día ha separado como nunca antes los discursos de nuestros cuerpos y las consecuencias de esto han sido tan perversas como devastadoras. Asistimos al surgimiento de una especie de retórica *reloaded* nada musical, en donde el cuerpo exiliado, a falta de un límite, no para de repetir consignas, crear estereotipos y compartir un sinfín de información que acumula montañas de dinero. Y es en ese contexto donde la música, cualquier música que termine en las redes de las grandes empresas tecnológicas, puede convertirse también en un estereotipo que alimenta una parte esencial de esta industria descomunal. Es como si, paradójicamente, la misma música hoy en día se hubiese convertido en el primer obstáculo para que surja un acontecimiento musical. Reinterpretando la frase de Barthes y a modo de conclusión diría que, si el lenguaje es una búsqueda de sentido, es porque la música, antes que nada, ha sido sentida. En cambio, lo que hoy en día llamamos discurso puede prescindir del afuera que nos divide. Es decir que, ahí donde el lenguaje interroga, confronta, desordena y posibilita el acto de creación, el discurso de la ciencia actual, aliado a la tecnología y al capital, da certezas, calcula y e intenta cifrar cualquier vacío.

Bibliografía

- Barthes, Roland, *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France. Lección inaugural*, trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán, Editor digital Titivillus, 2016.
- Berio, Luciano, *Un recuerdo al futuro*, trad. Rosa Rius y Pere Salvat, Barcelona, Acantilado, 2019.

¹⁹ Colette Soler, *Lacan...* op. cit., pp. 34-38.

²⁰ Cfr. R. López-Cano, *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*, Barcelona, Musikeon books, 2018.

- Deleuze, Gilles y Claire Parnet, *Diálogos*, trad. José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos, 2013.
- Goehr, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Nueva York, Oxford University Press, 2007.
- Harnoncourt, Nikolaus, *La música es más que las palabras. La música romántica. Entrevistas y comentarios*, trad. Isidro Arias Pérez, Madrid, Paidós Contextos, 2010.
- Haynes, Bruce, *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Nueva York, Oxford University Press, 2007.
- Illich, Ivan, *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al Didascalicon de Hugo de San Víctor*, trad. Martha I. González García, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- López-Cano, Rubén, *Música y retórica en el barroco*, Barcelona, Amalgame Ediciones, 2011.
- López-Cano, Rubén, *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*, Barcelona, Musikeon books, 2018.
- Menéndez-Ponte, María y Ana Serna, *Duérmete, niño. Antología de nanas*, Madrid, Ediciones SM, 1999.
- Pardo, Carmen, *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Ciudad de México, Sexto Piso, 2014.
- Soler, Colette, *Lacan, el inconsciente reinventado*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Amorrortu/editores, 2013.