

El fenómeno musical en la teoría de la literatura

Juan Miguel González Martínez

Universidad de Murcia

El ámbito de las relaciones existentes entre la música y la literatura constituye una faceta de los estudios literarios que aún no ha recibido la atención que merece, especialmente si se tiene en cuenta el corpus de obras que abarca, importante no sólo desde el punto de vista cuantitativo, y la trascendencia que pueden adquirir en el seno de la Teoría de la Literatura los problemas que implica.

En efecto, nos hallamos ante un fenómeno presente en el conjunto de las manifestaciones literarias de todas las épocas: hay una serie de obras cuya consideración aparece ligada de una u otra forma (dentro de una amplia serie de posibilidades) al fenómeno musical. Dentro de éstas, el caso quizá más destacable sea el de aquellas obras que integran en su concepción elementos tanto verbales como musicales (ópera, canción, etc.). En ellas, resulta muy difícil separar lo que pertenece a cada uno de los dos planos implicados, lo que cada uno de ellos aporta al conjunto de la obra, ya que no se trata de la existencia de una cierta influencia entre dos discursos más o menos relacionados entre sí, sino de una relación de consustancialidad constitutiva entre los diversos niveles de un único discurso. Esto obliga, ineludiblemente, a plantear la necesidad de llevar a cabo un acercamiento adecuado a tales obras, desde una perspectiva que respete su naturaleza esencialmente múltiple.

No hace falta incidir en lo que de postura parcial tiene un estudio meramente literario de tales obras, en la medida en que esto supone no sólo estudiar una parte de la totalidad de la obra sino también el prescindir de una serie de elementos fundamentales para la comprensión del propio texto literario (1). Paul Zumthor ha dicho al respecto (al hablar de la poesía medieval cantada):

1 Indudablemente, lo mismo se puede decir de aquellos estudios que se llevan a cabo desde una perspectiva musicológica e ignoren la dimensión literaria de la obra.

«Verbe et mélodie procèdent d'un élan unique, s'engendrent réciproquement en un rapport si étroit que toute analyse devrait porter simultanément sur l'un et l'autre» (2)

No obstante, no es esto algo que se venga haciendo con asiduidad. Por lo general, lo máximo a lo que se llega en este sentido es a analizar una de las dos dimensiones y hacer referencia de forma incidental a algún aspecto concreto de la otra que en determinado momento pueda arrojar luz sobre aquello que se constituye como verdadero objeto de estudio. Esta postura, a todos los problemas que supone la fragmentación del objeto de estudio, añade el presuponer que uno de los dos planos está subordinado al otro, que automáticamente queda situado en un nivel superior. Puede que esto coincida en cierta medida con la realidad, pero de cualquier modo el problema sigue planteándose por el hecho de presuponerlo. En la mayoría de los casos esta organización jerárquica que se plantea en el análisis tiene como única razón de ser el que el autor del estudio pertenezca al ámbito filológico o musicológico.

De lo que se trata, pues, es de ver, tanto de manera general como en cada caso concreto, si un plano está en función del otro y de qué manera, o, dicho de otro modo, de qué forma las estructuras lingüístico-literarias se ven condicionadas por la presencia del fenómeno musical (y viceversa, de qué forma el aspecto verbal determina la configuración del musical). Se llega así a plantear, en la Teoría de la Literatura, el papel del fenómeno musical como condicionante pragmático de lo literario y se tiene en cuenta, a la hora de estudiar el texto literario, una serie de factores que han tomado parte en su concepción.

Un ejemplo que resume de forma bastante clara (aunque ciertamente simplista) esta cuestión, se encuentra en el modo en que la métrica de los textos que sirven de soporte a formas musicales adopta frecuentemente «esquemas poco ortodoxos» para adecuarse mejor al aspecto musical del discurso (3). Pues bien, del mismo modo que a la hora de construir un verso se tiene en cuenta la necesidad de que su esquema métrico se ajuste a un determinado patrón rítmico y melódico establecido en el ámbito musical, lo mismo sucede, en general, con los demás aspectos de la obra. Y no se trata de un simple deseo de «hacer coincidir» fenómenos diversos sobre la base de cierta aparente similitud con la finalidad de obtener, en un momento

2 ZUMTHOR, Paul: *Essai de poétique médiévale*. París, Seuil, 1972, p. 190.

3 Cfr. AMOROS, Andrés: «El estudio teatral de la zarzuela», en AMOROS, Andrés (ed.): *La zarzuela de cerca*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 18.

concreto, determinado efecto estético, como se suele pensar. Se trata, más bien, de una exigencia planteada ante la necesidad de dotar a la obra de un mínimo imprescindible de unidad y coherencia.

En este sentido resulta interesante la situación que se plantea cuando tras un análisis meramente literario de algún texto se pone de manifiesto su escasa calidad. En estos casos el problema suele radicar frecuentemente en ese «análisis literario» que no ha tenido en cuenta como valor literario las posibilidades que ese texto plantea desde el punto de vista musical (4). En este sentido, resulta interesante estudiar esas virtualidades estructurales, temáticas, etc. que encierran determinados textos y que se constituyen como rasgos de la obra literaria que posibilitan o impiden un tratamiento musical.

Para ello resulta fundamental el tener presente la existencia de una serie de identidades funcionales entre muchos elementos de los ámbitos musical y verbal, por un lado, y musical y literario, por otro, que convergen en estos textos hacia la consecución de un objetivo común.

Pensemos por ejemplo en la forma en que se establece la dinámica enunciación / enunciado (y en concreto los procedimientos de embrague y desembrague) en algunas manifestaciones de música vocal y música programática, en las que parece estar claro el desarrollo de un proyecto narrativo similar al que tiene lugar en la literatura. En este sentido, nos encontramos con toda una serie de recursos que sirven para la actualización de disjunciones temporales, espaciales y actoriales (5). Es este el caso del empleo de tipos de escalas antiguas (escalas plagales, modos gregorianos, etc.) o la introducción de formas exóticas (escalas pentatónicas, fórmulas melódicas orientales, etc.) que equivalen al «Hace mucho tiempo, en un país muy lejano...» del discurso verbal y que remiten a un tiempo y a un lugar remoto; o el empleo de procedimientos como el del *leit-motiv* wagneriano para indicar el cambio de escena o la presencia de un personaje determinado (6).

4 Cfr. esta postura con lo que Juana María Gracia Fernández, sostiene acerca del libreto de *El dúo de la Africana* en relación con sus posibilidades dramáticas y musicales:

«Desde un punto de vista exclusivamente literario, la obra tiene fallos de construcción y estilo [...], pero junto a ello hay una concepción de lo teatral que ganaba el aplauso de los espectadores».

(GRACIA FERNANDEZ, Juana M.: «*El dúo de la Africana*: las razones de un éxito», en AMOROS, Andrés (ed.): op. cit. p. 61) y más tarde, citando a Fernández-Cid:

«había en Echegaray algo de valor incalculable: la condición de libretista que sabe brindar situaciones capaces de estimular la inspiración musical. Lo que en nuestro género tiene una importancia decisiva». (Ibid. p. 64).

5 En lo referente a las cuestiones de semiótica seguimos las pautas terminológicas y metodológicas dictadas por A.J. Greimas. Cfr. esp. GREIMAS, A.J. & COURTES, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1982, y GREIMAS, A.J.: *La semiótica del texto: Ejercicios prácticos*. Barcelona, Paidós, 1983.

6 Por citar algún ejemplo evidente remitimos a obras como *En un mercado persa* y *En el jardín*

Pensemos, asimismo, en la forma en la que nació la obertura operística, como llamada de atención hacia lo que va a tener lugar en la escena (7), de forma paralela a las invocaciones que tan familiares nos resultan en las formas literarias escénicas o simplemente orales. Estos y otros recursos similares se incluyen dentro de los procedimientos generales de modalización de los sujetos de la enunciación, como pueden ser los múltiples medios de lograr la colaboración del enunciatario y de manipular su hacer interpretativo (por ejemplo, preparaciones a las modulaciones o a las disonancias, falsos procesos cadenciales, etc.).

Se debe atender también a la existencia de ejes o planos isotópicos y su relación con el universo tonal, tímbrico, dinámico, etc. Resulta, por ejemplo, muy interesante atender a obras como el *Orfeo* de Claudio Monteverdi y *Dido y Eneas* de Henry Purcell, construidas sobre la presencia fundamental de dos planos isotópicos: el que delimita el mundo de los mortales y el de lo sobrenatural (muertos y dioses), a los que se asocian otros como luz/tinieblas, alegría/dolor, paz/guerra, etc. En ambas obras se establece una fructífera coincidencia funcional entre los elementos del texto verbal y el texto musical, coincidencia que sirve a sus autores para construir dichas oposiciones. Para ello, se recurre en igual medida al simbolismo fonético, las connotaciones y valores afectivos, la capacidad evocadora de las estructuras, las recurrencias, anticipaciones, antítesis y contrastes, sugerencias, citas etc., establecidas tanto en el ámbito verbal como en el musical. Lo interesante, en este como en otros casos es precisamente el que no se produce simplemente un efecto de recurrencia por la reiteración de fenómenos en uno y otro plano, sino que tiene lugar la producción de un suplemento específico de sentido como consecuencia de esa confluencia de elementos de ambos canales o registros semióticos con una finalidad común. Se puede concluir al respecto que lo que se obtiene de manera general en casos como estos no es la suma de los efectos parciales conseguidos en cada ámbito, sino algo probablemente diferente y, en cualquier caso, mucho más rico.

Por último, aunque sin ánimo de agotar todas las cuestiones que puede involucrar el tema, podemos considerar la importancia que debe concederse

de un templo chino de Albert Ketelbey, donde se aprecia claramente el empleo de notaciones figurativas que definen un ambiente remoto, y *Pedro y el lobo* de Sergei Prokofief, por la forma en la que se asocia unas fórmulas melódicas concretas y unos timbres instrumentales a la presencia de determinados personajes. Cfr. también GASPÁROV, Boris: «Le fonctionnement sémantique des musiques vocales et instrumentales», *Versus*, 13 (1976), pp. 11-18; y LISSA, Zofia: «Fonctions esthétiques de la citation musicale», *Versus*, 13 (1976), pp. 19-34.

7 Recuérdese el «sorprendente» inicio de *La Revoltosa* de Ruperto Chapí, o la «Toccata» inicial del *Orfeo* de Claudio Monteverdi.

al problema de la ejecución o interpretación de la obra (en tanto que instancia enunciativa propia de este tipo de textos) y el proceso perceptivo y hermenéutico que lleva asociado por parte del receptor.

Por un lado hay que resaltar lo que implica el que estas obras sean concebidas para ser actualizadas ante un público, en la medida en que esto condiciona la propia actividad creadora. Ya nadie niega el carácter social de la norma artística, y menos aún en estas obras caracterizadas por una puesta en acto que supone un hecho de naturaleza eminentemente social (8). Cabe plantearse, desde este punto de vista, la forma en la que influye el contexto social en la dialéctica entre los dos planos musical y literario y de qué forma las estructuras adoptadas responden a las exigencias impuestas por el grupo de receptores virtuales. Los autores de todos los tiempos han tenido muy presente este hecho, al ser conscientes de que determinadas formas exigen un peculiar comportamiento perceptivo por parte de los receptores, lo que ha condicionado de manera decisiva su labor.

Por otro lado actualización de una obra de este tipo supone, como cualquier acto de enunciación, la introducción de toda una serie de factores de índole pragmática que resultan fundamentales para comprender de manera adecuada texto y música. Sirva como ejemplo de esto los múltiples efectos cómicos que, no sólo surgen de la puesta en relación de ambos ámbitos, sino que no pueden ser comprendidos si no se tiene en cuenta que son enunciados en el marco de una representación operística o como parte de una canción.

Con todo lo expuesto creemos que al menos ha quedado de manifiesto la importancia que puede tener, dentro de la Teoría de la Literatura, la consideración de una serie de hechos literarios que vienen directamente condicionados por la presencia del fenómeno musical y, concretamente, de una serie de obras, cuya importancia desde el punto de vista artístico resulta indiscutible, que exigen una vía de acercamiento acorde con su naturaleza. A esto, que ya de por sí justifica este tipo de consideraciones, debe añadirse el hecho que supone el que todo lo que se avance en este dominio concreto puede afectar de manera positiva a otros ámbitos de la Teoría del Arte y de la Semiótica. Gillo Dorfles acierta a resumir la cuestión de forma bastante clara cuando afirma:

«para obtener una visión global y equilibrada de la situación artística contemporánea, el interés nunca ha de limitarse a un sólo lenguaje artístico, dejando el resto de lado y creando así compartimientos estancos entre las diferentes artes.

8 Cfr. las aportaciones en torno a esta cuestión en MUKAROVSKY, Jan: *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

Más aún: considero que también hay que tomar en cuenta los vínculos existentes entre el arte y la sociedad, el arte y la psicología, el arte y el lenguaje. Sólo un estudio global de la creatividad humana permitirá obtener un mejor conocimiento del hombre y del mundo» (9).

9 DORFLES, Gillo: *El intervalo perdido*, Barcelona, Lumen, 1984, p. 15.

Jose Antonio HERNANDEZ GUERRERO (Ed.)

Teoría del Arte
y
Teoría de la Literatura

SEMINARIO DE TEORIA DE LA LITERATURA

CADIZ, 1990