
NARRATOLOGÍA MUSICAL

UN ESBOZO TEÓRICO *

Lawrence Kramer

Al comienzo de la jocosa dedicatoria que Lord Byron escribe para su poema épico-burlesco *Don Juan*, el autor/narrador incluye en una nota a pie de página una anécdota referente a un duelo poético entre Ben Jonson y un tal John Sylvester:

[Sylvester] desafió [a Jonson] a continuar rimando los versos:

"Cuando me da la gana,
yo, Juan Silvestre,
yazgo con tu hermana"

Jonson respondió:

"Pues me zurras la badana
yo Ben Jonson digo
que yazgo con tu mujer"

Sylvester protestó: "Pero eso no rima"; "No, prorrumpió Ben Jonson, pero es cierto".¹

Resulta interesante el hecho de que Byron cuente esta anécdota con el fin de ilustrar cierto punto referente no al sexo, sino a la narración -aunque la confluencia de estos temas no es casual-. Pues la narración, sugiere, comienza con un acto de infidelidad: la narración abraza la forma -social y estética- para acomodarse a la experiencia. Y al hacerlo reivindica para sí la verdad a la vez que produce placer.

Merece la pena tomar nota de la anécdota de Byron a la hora de enfrentarse con la frenética actividad narratológica que en la actualidad se ha desatado entre críticos y analistas. A medida que aumentaba el descontento que producía el *impasse* conceptual e ideológico de las posturas formalistas en el

* "Musical Narratology. A Theoretical Outline", perteneciente a *Classical Music and Postmodern Knowledge*. University of California Press, Berkeley-Los Ángeles-Londres (1995).

¹ Lord Byron, *Don Juan*, ed. de Leslie A. Marchand (Boston, 1958), pág. 461. En inglés el texto juega, de manera más lacónica, con el paralelismo siguiente: "I, John Sylvester, /lay with your sister", frente a: "I, Ben Jonson, lay with your wife". [N. del T.]

estudio de la música, los modelos narratológicos parecían más y más atractivos con vistas a infundir contenido humano a la música artística europeo-americana desprovista de apoyo textual. No obstante, estos modelos se han aplicado a la música con una notable falta del talante que caracteriza el punto de vista de Byron. Como resulta frecuente en las investigaciones musicales, en las que el ideal de unidad conserva todavía la autoridad que hace ya mucho ha perdido en los estudios literarios, la intención subyacente a todo ello ha sido la de alcanzar una perspectiva totalizadora. Así, por ejemplo, un ensayo reciente proclama con rotundidad: “los estudios narratológicos han identificado las estructuras sintagmáticas o combinatorias de la narración que tienen un paralelo manifiesto en la música”.² Los modelos predilectos hasta ahora, tomados sobre todo del estructuralismo literario, han considerado lo narrativo sobre todo como una fuente de estructura y no como un medio preeminente para resistirse a ella. La narratología ha funcionado como un término medio metodológico en el que puede acogerse el significado musical sin tener que abandonar el puerto seguro de la forma.³

A este enfoque totalizador se ha reaccionado con escepticismo en varios frentes. En una panorámica de la bibliografía reciente relativa a la narratología musical, Jean-Jacques Nattiez arguye convincentemente que “en sí misma, a diferencia de lo que sucede con una gran cantidad de producciones lingüísticas, la música no es una narración, y cualquier descripción de sus estructuras formales en términos de narratividad no es más que una metáfora superflua” (aunque cabe disentir por lo que se refiere a la supuesta superfluidad de este proceder). “Como mucho”, sugiere Nattiez, la música “tiene la capacidad semiológica de imitar la marcha, el estilo o el tono de una narración”, propiedades que la hermenéutica histórica puede remitir al “repertorio de rasgos filosóficos, ideológicos y culturales característicos de una época en particular”.⁴ En su libro *Unsung voices*, Carolyn Abbate afirma que el efecto de distancia moral que es esencial a la narración –es decir, la separación entre el narrador y lo narrado, que se encarna en el uso del tiempo pasado de la narración– está reñido con la inmediatez mimética de la música, la comunión entre el oyente y lo escuchado que se encarna en una “experiencia presente”, “el pulso del tiempo que pasa”. Los efectos narrativos que tienen

² Roland Jordan & Emma Kafalenos, “*The Double Trajectory: Ambiguity in Brahms and Henry James*”, en *19-Century Music* 13 (1989); pág. 132.

³ Un artículo reciente de Joseph C. Kraus (“*Tonal Plan and Narrative Plot in Tchaikovsky's Symphony núm. 5 in E Minor*”, *Music Theory Spectrum* 13 (1991); págs. 21-47) puede valer como ejemplo típico de esta tendencia. De un interés técnico indudable, el ensayo se ve perjudicado desde un punto de vista hermenéutico a causa de su reconocida preocupación por las “descripciones emotivas” y también del supuesto de que la “estructura narrativa” corresponde a la articulación/ percepción de la obra como un “todo unificado”. Para una investigación que examine con agudeza las relaciones entre música, estructura y narración, véase el artículo Fred Everett Maus “*Music as Narrative*”, *Indiana Theory Review* 12 (1991); pág. 1-42. El número que incluye el ensayo de Maus está dedicado monográficamente a ese tema; los ensayos del número en su mayoría constituyen claros ejemplos del enfoque “estructuralista”.

⁴ Jean-Jacques Nattiez, “*Can One Speak of Narrativity in Music?*”, *Journal of the Royal Musical Association* (1990); págs. 257, 253 y 250 respectivamente.

lugar en la música son, por lo tanto, ocasionales y además de carácter disruptivo.⁵ De modo semejante, aunque poco dispuesto a invocar una noción precrítica de la inmediatez de la música, en otro lugar argumenté que la música abole de derecho las disyunciones temporales y las incertidumbres epistémicas típicas de la narración. Así, pues, los efectos narrativos de la música son, ciertamente, ocasionales y disruptivos –y, en consecuencia, deconstructivos–.⁶

Si todos estos argumentos son correctos, cualquier teoría de la relación entre música y narración debería partir del hecho cardinal de que la música no puede ser una narración ni tampoco representarla. No puede haber una narratología musical en el sentido más estricto de estas palabras. Pero, a la vez, la teoría tiene que suponer que la música no limita su función a la que señala Nattiez (y Abbate) de imitar las maneras de una narración.⁷ Si es cierto que la música posee una potencia semiológica semejante, entonces la naturaleza proteica de la significación, que tiende a diversificarse de manera irreprimible, garantiza que hay otras potencias en juego. En el esbozo que sigue me propongo identificar tres de ellas, cada una de las cuales corresponde a un elemento diferente de la situación narrativa concebida de manera general. Los términos que he elegido para dichos elementos –la narración,⁸ la narratividad y la narratografía– sugieren mi intención de provocar un cortocircuito en el concepto de estructura narrativa con el fin de presentar la narración como un modo de realización.⁹

⁵ Carolyn Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (Princeton, 1988); págs. ix-xv, 3-29, 47-56; la cita es de la pág. 53. La identificación de distancia moral y tiempo pasado que lleva a cabo Abbate es discutible. Aparecen algunos comentarios acerca de esto en el estudio de Joseph Kerman "Representing a Relationship: Notes on a Beethoven Concerto", *Representations* 39 (1992): 91-92, y en mi "Song and Story", un ensayo reseña de *Unsung Voices* aparecido en *19-Century Music* 15 (1992); pág. 238.

⁶ Lawrence Kramer, *Music as a Cultural Practice: 1800-1900* (Berkeley, 1990); págs. 176-203.

⁷ Abbate, *Unsung Voices*; pág. 27: "La música suena de una manera especial cuando habla (canta) de un modo narrativo, pero no sabemos qué es lo que narra" (la letra en cursiva es del original).

⁸ [N. del T.] El término inglés *narrative* utilizado en el texto original del presente artículo, abarca al menos tres sentidos que lo dotan de una riqueza de significado difícil de verter al castellano: puede significar tanto lo narrativo en general o en abstracto, como la narración concreta, como también la narrativa –en el sentido del género narrativo o del conjunto total de las narraciones concretas–. Hemos adaptado nuestra traducción del término a cada uno de los contextos en función de lo que parecía adaptarse más a ellos. No obstante, téngase en cuenta siempre la ambigüedad del término y la riqueza que comporta.

⁹ [N. del T.] Hemos traducido los términos ingleses "performance", "perform" y "performative" con los castellanos *realización*, *realizar* y con el neologismo *realizativo*, respectivamente. Téngase en cuenta que el autor considera la narración, ante todo, como un medio de hacer cosas, de provocar efectos reales, de actuar en los grupos sociales en los que las narraciones circulan o tienen vigencia. Las otras traducciones posibles, como las derivadas de representar o interpretar –que, ciertamente, son las corrientes en contextos relativos al teatro u otras artes escénicas o que exigen el concurso de intérpretes– enredarían al lector en confusiones tales que harían ininteligibles muchos de los pasajes del texto. Además –y esta es, quizás, la razón más importante– las versiones que hemos elegido son las más generalmente aceptadas en las traducciones de los textos filosóficos de J. L. Austin, al cual alude de manera explícita o implícita el uso que aquí se hace de estos términos. Véase, por ejemplo, la nota del traductor –Alfonso García Suárez– de la pág. 217 de los *Ensayos filosóficos* de J. L. Austin (Madrid, Alianza Ed. 1989), o también el "glosario" de los traductores –Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi– en las págs. 216-217 de *Cómo hacer cosas con las palabras*, del mismo autor (Barcelona, Paidós, 1990; 3ª reimp.).

* * *

Acudamos primero a las definiciones. Como es de sentido común, una narración es una fábula¹⁰ reconocida como tal, con carácter típico (una secuencia abstracta de acontecimientos que se concretan de manera reiterada aunque variada en un marco histórico dado) o con carácter individual (cada una de las realizaciones concretas de dicha secuencia). Narratividad es el principio dinámico, el impulso teleológico que gobierna un conjunto amplio de narraciones, tan amplio que abarca el conjunto (imaginario) de todas las narraciones posibles. La narratividad es el ímpetu que alimenta (lo que culturalmente pasa por ser) la narración misma. Finalmente, la narratografía es la práctica de la escritura por medio de la cual la narración y la narratividad pasan de la potencia al acto, la realización discursiva por medio de la cual las fábulas son real y efectivamente contadas. Puede decirse que la narratografía gobierna dos amplias áreas de representación: la disposición temporal de los acontecimientos en el interior de cada narración y entre las diversas narraciones, por una parte, y las fuentes de información narrativa –los narradores, los personajes, documentos de ficción, recursos autoriales–, por otra.¹¹

¿Y qué sucede con las potencias semiológicas de la música en relación con estos elementos de la situación narrativa? En relación con una narración, la música es un suplemento en el sentido deconstructivo del término. En relación con la narratividad, la música es un realizativo, en el sentido del término desarrollado por la teoría de los actos de habla. Y en relación con la narratografía, la música encarna algo así como una crítica de la autoridad discursi-

¹⁰ [N. del T.] Traducimos la palabra inglesa "story" por lo general con el término *fábula* casi en el sentido en que lo entendieron los formalistas rusos, es decir, como un mero conjunto de acontecimientos o como un mero contenido de narración. Preferimos servirnos del término *fábula* para evitar las connotaciones que en castellano tiene la palabra *historia* y destacar que el contenido narrativo no informa sobre acontecimientos o hechos reales (o al menos no necesariamente); de ahí que, como señala el autor a continuación, se la reconozca como tal, es decir, como mera *fábula* (otro problema más difícil de despachar en unas líneas es el de la relación entre la *fábula* o contenido narrativo y el mito de las narraciones mitológicas en las sociedades en que éstos todavía están vigentes). Otras traducciones posibles en este contexto podrían haber sido *trama*, *argumento*, etc., pero a nuestro parecer éstas no se adaptan demasiado bien a otros contextos en que aparece el término. No obstante, sí es cierto que el uso que el autor hace de *story* a menudo abarca el sentido que los formalistas rusos daban al término *trama* –o relato en el sentido en que usa la palabra G. Genette–, a saber, el de una cierta organización estructurada y secuenciada de la *fábula*. La trama constituye un nivel ulterior de organización del mero contenido narrativo, el nivel en que el contenido adquiere forma o estructura concretas. Este nivel todavía no se confunde con la narración en sí misma entendida como concreción-realización de la trama en un texto artística y retóricamente elaborado con toda una serie de recursos destinados a provocar ciertos efectos, etc., sobre todo con la narración entendida como emisión realizativa –*performative utterance*– como acto efectivo referido a un contexto, nivel al que también se alude a lo largo del texto con los términos de narratividad y sobre todo narratografía, narratográfico, etc. Si se quiere cierta información concisa acerca de estos conceptos, véanse los artículos *narratología* y *narración* del *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón (Madrid, Alianza Ed., 1999) en las págs. 713 y ss. y 711 respectivamente.

¹¹ Para una discusión más profunda de las áreas representacionales que forman parte de la narratografía y su relación con la música, véase mi *Music as a Cultural Practice*; págs. 184-189.

va. Como se comprenderá más adelante, resulta conveniente abordar estas relaciones comenzando por la última y en orden inverso.

La característica más importante de la narratografía, que además es la que más a menudo suele olvidarse en sus aplicaciones musicales, es que no sólo es el vehículo de la narración y de la narratividad, sino también –o más bien– su antagonista. La narratografía puede concebirse como un medio que por principio se resiste a la continuidad y a la clausura. Tal y como sugiere el teórico de la literatura J. Hillis Miller

cada fábula y cada una de sus repeticiones o variaciones comporta cierta ambigüedad o tiene el efecto de liberar algún cabo suelto de acuerdo con una ley implacable que antes que psicológica o social es de naturaleza lingüística. Esta necesaria incompletud¹² es la causa de que ninguna fábula cumpla de una vez por todas y para siempre su función [cultural] de dar orden y de clausurar. En consecuencia, se hace necesaria otra fábula, y otra fábula, y otra más, etc.¹³

Quizás deberíamos otorgar un mayor peso a la motivación psicológica y social del que Miller quiere reconocerle. En especial, como autores o como lectores, podemos servirnos de los efectos desestabilizadores de la narratografía para resistir el exceso de “orden y de clausura” –o, lo que es lo mismo, para compensar los mecanismos de persuasión ideológica por medio de la inteligencia crítica–.

La narratografía musical no resulta menos subversiva que la textual, aunque ciertamente no es tan invasiva. Como defendí con más detalle en otro lugar, los efectos narratográficos son más difíciles de producir en música, aunque retribuyen a la obra que los produce desestabilizando el orden musical a la vez desde un punto de vista formal, estético e ideológico (Abbate ha argumentado de manera análoga en relación con la articulación en escenas del contenido narrativo de la ópera).¹⁴ Desde cierto punto de vista, la mencionada dificultad de producir efectos narratográficos en música y la inestabilidad que éstos provocan en las obras guardan entre sí una relación de reciprocidad. Puesto que el medio musical depende de complejas formas de producir continuidad –a saber, los procesos musicales de “dar orden y clausura”–, solamente puede producir efectos narratográficos en relación con las estrategias disruptivas y su lógica propia: o bien por medio de estas estrategias disruptivas, o bien de manera reactiva por medio de las estrategias correlativas destinadas a contenerlas. Por supuesto, esto no quiere decir que todos los efectos disruptivos o las contraoperaciones de recuperación que se producen en la música deban tener valor narratográfico. Para poder hablar de

¹² [N. del T.] Permítasenos utilizar aquí este neologismo de uso frecuente en lógica matemática.

¹³ J. Hillis Miller: “*Narrative*”, en Frank Lentriccia & Thomas McLauhlin, eds: *Critical terms for Literary Study* (Chicago, 1990); pág.72.

¹⁴ Kramer, *Music as a Cultural Practice*; págs. 186-189; Abbate: “*Cherubino Uncovered: Reflexivity in Operatic Narration*”, en *Unsung Voices*; págs.61-118.

manera convincente de narratografía en música es necesario relacionar los procesos musicales con ciertas prácticas específicas de escritura históricamente pertinentes. Lo mismo sucede en relación con lo narrativo y con la narratividad: la música interviene en una situación narrativa sólo en relación con la textualidad, incluso en el caso de que la música misma carezca abiertamente de texto. Hemos de extraer la notable conclusión de que la música despliega sus propiedades disruptivas desde el punto de vista narratográfico cuando de manera deliberada o inconsciente pone en peligro los regímenes dominantes (o lo que ella representa de manera ficticia como regímenes dominantes) de la composición y la recepción musical. Expresado con los términos que usa Nattiez, la música nos incita a recurrir a la metáfora de la narración precisamente cuando parece que está minando sus propios fundamentos.

Si queremos echar un breve vistazo a un buen ejemplo de recursos narratográficos en acción, acudamos al ensayo de Anthony Newcomb sobre "*Schumann y las estrategias narrativas de finales del siglo XVIII*", el texto de crítica musical que más ha hecho para estimular la discusión acerca de la relación entre música y narración¹⁵ –aunque no aceptemos del todo sus conclusiones–. Al referirse al *Carnaval* de Robert Schumann, Newcomb dirige nuestra atención a sus célebres células motívicas, formadas a modo de anagramas basados en cuatro letras contenidas en el propio apellido 'Schumann'. Argumenta muy convincentemente que en la recurrencia de dichos motivos anagramáticos a lo largo de toda la colección de miniaturas, que por lo demás resulta bastante heterogénea, se puede reconocer una estrategia narrativa "al estilo de Jean Paul [Richter] y de [Friedrich] Schlegel".¹⁶ Dicha estrategia se basa en lo que estos autores llaman *witz* (ingenio) y que Newcomb caracteriza como la facultad de descubrir conexiones subyacentes a una superficie en apariencia incoherente. *Carnaval*, en palabras de Newcomb, aplica esta técnica al elemento musical análogo al fragmento literario típico del Romanticismo. Por medio de un marco de procedimientos narrativos y de las conexiones que establece el *witz* se consigue mantener la unidad de toda una serie de fragmentos musicales. Son precisamente esas conexiones las que convierten el "método estructural" del que se sirve Schumann en *Carnaval* en algo "verdaderamente original" y "más que meramente brillante".¹⁷

¹⁵ Anthony Newcomb, "*Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies*". *Nineteenth-Century Music* 11 (1987); págs. 164-174.

¹⁶ [N. del T.] Típico del estilo de Jean Paul es intercalar unas narraciones dentro de otras y romper constantemente la ilusión literaria y la identificación del lector, para así obligarle a percibir el texto "desde fuera" como una representación de lo universal a través de lo fragmentario y heterogéneo. Este recurso está estrechamente vinculado al concepto –mencionado más abajo– de ironía romántica, en el que se adopta la palabra en su sentido etimológico de "distancia". Este distanciamiento pone de manifiesto el carácter artificial, de "fábula", del texto (agradecemos estas precisiones a Isabel García Adánez).

¹⁷ *Ibid.*, págs. 170 y 169. Para una consideración musical del *Witz* (y de su papel en Schumann) más próxima a la que se presenta más abajo, véase la obra de John Daverio *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology* (Nueva York, 1993); págs. 49-88.

En este punto, al igual que en el resto de su ensayo, la práctica crítica de Newcomb es de carácter totalizador; pues quiere alcanzar la comprensión de su objeto sobrepujando el valor de la organización y de la coherencia de la obra musical. Si resulta problemático en cualquier contexto, lo es especialmente cuando se aplica con el fin de recuperar, es decir, de instalar un orden latente en el seno de un desorden manifiesto. El carnaval, la idea que guía a Schumann en esta obra, no sugiere precisamente una red de conexiones ocultas, sino, antes bien, una anarquía flagrante. Por lo menos, deberíamos poner en cuestión –como Schumann seguramente habría hecho y Schlegel ciertamente hizo– el supuesto de que la repetición “ingeniosa” constituye una fuerza unificadora.

Las observaciones que Schlegel dedica a la estética están sometidas a un marco retórico antes que conceptual; no presuponen un esquema jerárquico en el que el caos se vea mediado por una estructura, sino un esquema figurativo (normalmente en forma de quiasmo) en el que el caos es estructural del mismo modo que la estructura es caótica. “Resulta tan mortal para el espíritu disponer de un sistema como carecer de él. Por eso aquél se ve obligado a optar por combinar ambas posibilidades”. Fiel al espíritu de este aforismo, el *Witz* de Schlegel manifiesta un problemático carácter híbrido. Por una parte, representa una sociabilidad gregaria formulada en términos conceptuales. Se trata de “un sentimiento social absoluto, o del genio de lo fragmentario”; su efecto es, a menudo, “semejante al del encuentro súbito entre dos pensamientos amistosos tras una larga separación”. Por otra parte, el *Witz* es una fuerza dispersiva de carácter violento, “un relámpago que brota súbitamente de la imaginación”, “una explosión del espíritu que se encontraba confinado”. Representa “una desintegración de substancias espirituales que antes de separarse tienen que haber sido combinadas cuidadosamente”. Su esencia reside en la “potencia de ruptura de la conciencia misma y de ella emerge su naturaleza fragmentaria y derivativa¹⁸”.¹⁹

Si el *witz* se encuentra en acción realmente en el *Carnaval*, entonces tendremos que reconocerlo no como el principio que enlaza esta indisciplinada colección de miniaturas en un todo dotado de forma, sino como la fuerza que de manera arbitraria descompone en pedazos una totalidad musical preexistente. Nuestro enfoque crítico debería subordinar la consideración del complejo de alturas fijo que aparece en las células motílicas usadas por Schumann al papel que éstas desempeñan como elementos conductores de ese desfile abigarrado de

¹⁸ [N. del T.] *Derivative* en inglés, *derivativo* en castellano tal y como se usaba en farmacia o medicina, es decir, como sustancia o elemento que “tiene la virtud de atraer a un punto los humores que se encuentran en otro”. Proviene –lo mismo que en inglés y en alemán– del latín *derivativum* y apareció en castellano en 1611 (véase Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos 1973).

¹⁹ Friedrich Schlegel, *Philosophical Fragments*, traducción de Peter Firchow (Minneapolis, 1991), *Critical Fragments*, núms. 9, 34 y 90, *Atheneum Fragments*, núms. 37 y 53, *Ideas*, núm. 26. Para las observaciones referentes a la ruptura, véase la obra de Daverio; pág. 243, nt.83.

variantes expresivas. Nuestra atención hermenéutica debería dirigirse también a los cambios de configuración que tienen lugar en la sucesión de los motivos anagramáticos, así como a la ambigüedad entre el fondo y la figura que se produce cuando un motivo se destaca de entre una frase melódica más amplia. Nuestra práctica crítica debería dar cuenta asimismo de esa mixtura de arbitrariedad y carácter festivo presente en el impulso anagramático mismo. No sería de extrañar que esta misma mixtura estuviera presente en otras formas de continuidad estructural de la colección en apariencia más sofisticadas. De esta versión schumanniana del *witz* se puede decir, ciertamente, que reconduce la formulación de Schlegel de la esfera de sociabilidad intelectual de nuevo al orden de la sociabilidad cultural y material. Así, pues, puede funcionar como indicio de una energía social transgresora; por su parte, la crítica y la interpretación musical pueden optar por fomentarla o por reprimirla.

Escuchemos, por ejemplo, la manera en que el motivo inicial As-C-H (es decir, *lab-do-si*) contribuye a definir el carácter de las piezas tituladas “*Aveu*” y “*Promenade*”, que se encuentran hacia el final de la colección (ejemplo 1).

Schumann, primeras frases de los movimientos “*Aveu*” y “*Promenade*” de *Carnaval*.

Ejemplo 1

The image shows two musical excerpts. The first, titled 'Aveu', is marked 'Passionato' and is in 2/4 time. It features a melodic line in the right hand starting with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and a bass line in the left hand with a half note G3. The second, titled 'Promenade', is marked 'Con moto' and is in 3/4 time. It features a melodic line in the right hand starting with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and a bass line in the left hand with a half note G3. Both excerpts are in the key of B-flat major.

En “*Aveu*” el motivo resulta vehemente, entrecortado por los ritmos agitado de la frase inicial que evoluciona de *la* tónica (fa menor) a su relativo mayor. El mismo motivo se nos aparece en “*Promenade*” con aire casi arrogante, impulsado por el ritmo de danza en una frase inicial que se mueve en círculo de tónica (re bemol mayor) a tónica. “*Aveu*” presenta el primer intervalo del motivo, *lab-do*, en forma de una tercera menor que asciende como balbuceando; “*Promenade*”, como una sexta que desciende de una zancada; “*Aveu*” aparece cargada de la tensión del fervor erótico que subyace a la “confidencia” romántica; “*Promenade*”

libera esa tensión –¿o la desmiente?– en la agitación de la calle o del salón de baile. En esta transformación de la configuración de los motivos y de su carácter expresivo podemos ver el *Witz* en acción –o en juego: la sorprendente “explosión” de la atmósfera confesional, íntima, interior de “*Aveu*” en la de “*Promenade*”, externa, sociable, como ataviada para un baile (sorprendente pero inevitable, como se insinúa por dos veces en “*Aveu*”: en un amplio salto de la melodía y en el acorde de re bemol mayor del segundo compás, que anticipa la tónica de “*Promenade*”, preparada también por la tonalidad que cierra “*Aveu*”, que no es sino la relativa mayor de fa menor, es decir, la dominante de re bemol)–.

Cuando “*Aveu*” se transforma de arriba abajo y da comienzo a “*Promenade*”, el “espíritu absolutamente sociable” del *witz* toma el relevo de la ambigüedad de la ironía romántica. ¿Qué es lo que sucede con semejante “explosión”? ¿Acaso el yo privado, apasionado, confesional, provee a su auténtica identidad de un rostro social, se protege bajo una máscara social o la traiciona tras una fachada social? ¿O acaso, como parece indicar la facilidad con que el motivo viaja de las profundidades interiores a las más superficiales exterioridades, no confiesa la autenticidad subjetiva que ella misma no es sino una máscara, no por eso menos sincera, pero que, con todo, no es más que una suerte de sociabilidad en implosión que siempre ha sido parte del carnaval?

Aunque *Carnaval* se deleita en ambigüedades como éstas, termina con una llamada al orden de una mano maestra, de un yo unificador que quiere imponer el control. Cuando es el *witz* el que engarza las miniaturas, el resultado es semejante a un tiovivo; para restaurar el orden –y puesto que el carnaval, al fin y al cabo, sólo se tolera porque dura un tiempo limitado– Schumann recurre al más enérgico de los recursos narratográficos, la estructura de un marco. Pero el marco es demasiado poderoso para que no despierte nuestra desconfianza: al principio un prolongado “*Préambule*”, y para cerrar una “*Marche*” todavía más larga en la que se recapitula el material del “*Préambule*”, y no una sino dos veces. Lo mismo que sucede con el caos de *La Creación* de Haydn, el *Carnaval* de Schumann no alcanza a desintegrar su marco, aunque bien puede suceder que éste tampoco haya quedado indemne.

* * *

El punto siguiente de nuestro programa es la narratividad. Aquí nos encontramos con el uso de la narración como vehículo de aculturación, pero a la vez como medio de resistencia a ella. Al regular la dinámica subyacente a las fábulas, la narratividad promueve, autoriza o prohíbe, un régimen cultural, y se perpetúa al menos de dos modos. En primer lugar, prescri-

be a sus miembros una gama de caracteres normativos. En segundo lugar, tras asignar a cada uno de estos tipos su propio modo de existencia subjetiva y su ámbito de acción, los emplaza en redes comprensivas de poder y de conocimiento.²⁰ En relación con la narratividad que las impele, que a veces se concibe como una suerte de latente narración modelo, las fábulas mismas funcionan a la manera de emisiones realizativas; cuando se cuentan, hacen algo (o no consiguen hacerlo). En este caso, lo que hacen las fábulas –o lo que no consiguen hacer, a veces deliberadamente– no es sino el trabajo cultural de modelar, de representar simbólicamente y de imponer un proceso de prescripción y de emplazamiento, lo que Miller llama orden y confirmación.²¹

La narratividad musical es un tema todavía escasamente estudiado. No obstante, en dos ocasiones me he visto obligado a esbozar modelos de narratividad aplicables a la música que se basaban principalmente en redes cognitivas. El primer modelo se deriva de la obra de Frank Kermode, y lo elaboré en relación con el Intermezzo en si menor op. 119 núm. 1 de Brahms. En él se construye un modelo de narratividad que trata de dar un significado humano a ese intervalo transido de incertidumbre que hay entre los comienzos y los finales. Desde este punto de vista, la narratividad constituye una maniobra de defensa que trata de evitar que ese espacio intermedio siempre indeterminado se vacíe de sentido hasta convertirse en arbitrario o mecánico (o aparecérsenos como tal). El segundo modelo, de inspiración postestructuralista y atento al papel de las redes de poder, se elaboró para dar cuenta de “*La Malinconia*” de Beethoven, el último movimiento del Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 18 núm. 6. Construye la narratividad como un medio para definir y habitar el vacío existente entre conocimiento y creencia, certeza y suposición, identidad y diferencia. Desde este punto de vista, la narratividad puede surgir bien como tendencia a cerrar esos vacíos epistémicos, bien como la tendencia de compensación que intenta evitar que dichos vacíos se cierren.²²

²⁰ Como evidencia su terminología, estas formulaciones están tomadas de Michel Foucault. Véanse sobre todo su *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trad. de Alan Sheridan (Nueva York, 1977), y “*The Subject and Power*”, 1ª parte, *Critical Inquiry* 8 (1982): págs. 777-785; 2ª parte, trad. de Leslie Sawyer, *Critical Inquiry* 8 (1982): págs. 785-795.

²¹ J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, ed. J. O. Urmson y Marina Sbisa (Cambridge, Mass., 1962); Miller, “*Narrative*”; pág. 72. El enfoque marxista de Fredric Jameson de cómo las narraciones actúan ideológicamente, a la vez constituyéndose y disimulándose [“*concealing*”] como soluciones imaginarias a contradicciones reales en formaciones sociales específicas, puede tomarse también como una posible teoría de lo que llamo narratividad. Aunque su teoría permite dar cuenta tanto de la resistencia como del sometimiento a las ideologías dominantes, está afectada por un pesimismo que la incita a dar preferencia a la relación de sometimiento. Véase el ensayo “*Magical Narratives*”, en la obra de Jameson *Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Art* (Ithaca, 1981); págs. 103-150.

²² Acerca del primer modelo, véase mi artículo “*Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism*”, *19-Century Music* 13 (1989): págs. 159-167. Acerca del segundo, véase *Music as Cultural Practice*, págs. 183-203.

Por lo que respecta a las redes de poder, Susan McClary se ha servido de modelos feministas de narratividad para defender la tesis de que desde el siglo XVII la música ha estado siempre implicada en el proceso cultural de construcción de las identidades de género y en el proceso ideológico de imponerlas. Algunas teóricas feministas, especialmente Teresa de Lauretis, han demostrado que la narrativa occidental ofrece un modelo típico en el que el protagonista masculino debe alcanzar reconocimiento cultural. Para alcanzar este reconocimiento debe enfrentarse y vencer a una antagonista femenina que a veces aparece como una persona y otras veces como un espacio o una condición codificada culturalmente como femenina (en este punto, el poder viene a coincidir con el conocimiento cuando la manera de vencer al antagonista es la racionalidad). McClary muestra cómo la dinámica de la composición tonal, especialmente en el caso de los géneros destinados al gran público como la sinfonía decimonónica o la ópera, puede leerse también a partir de esta narración modelo, sea en conformidad con ella, en conflicto o como una mezcla de ambos.²³

El *finale* del último cuarteto de Beethoven (op. 135 en fa mayor) ofrece un perfecto ejemplo de narratividad musical en acción. El elemento narrativo de esta pieza siempre ha estado a la vista; Beethoven mismo se encargó de subrayarlo. El movimiento se titula, como es sabido, *Der schwer gefasste Entschluss* [La difícil decisión] y está precedido por dos motivos verbales y musicales emparejados: “*Muss es sein?*” [¿Ha de ser así?], escrito sobre un breve motivo cromático, y “*Es muss sein!*” [¡Así ha de ser!], escrito sobre la versión diatónica del motivo anterior (ejemplo 2). El motivo “*Muss es sein?*” gobierna la introducción de carácter *Grave*, que vuelve a aparecer, variada y extendida, justo antes de la reexposición; el motivo “*Es muss sein!*” inicia tanto la exposición como la reexposición.

Beethoven, Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 135. Epígrafe del último movimiento

DER SCHWER GEFASSTE ENTSCHLUSS

Grave Allegro

Ejemplo 2

The image shows a musical staff with two phrases. The first phrase, labeled 'Grave', consists of a chromatic line of notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The second phrase, labeled 'Allegro', consists of a diatonic line of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The notes are written on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The first phrase is marked 'Grave' and the second 'Allegro'. Below the staff, the lyrics are: 'Muss es sein?' under the first phrase, and 'Es muss sein!' under the second phrase.

Las opiniones de los críticos difieren acerca de hasta qué punto hay que tomarse en serio la “difícil decisión”, a la vista del hecho de que algunas de las secciones del *Grave* llaman la atención por su arrebatada pasión y otras por su aire paródico.²⁴ Pero al menos en un aspec-

²³ Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis, 1991), especialmente las págs. 3-79; Teresa de Lauretis, “*Desire in Narrative*”, en *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington, Ind., 1984), págs. 103-157.

²⁴ Una discusión del asunto se puede encontrar en la obra de Joseph Kerman *The Beethoven Quartets*. Nueva York, 1966; págs. 362-367.

to esta decisión es claramente fingida, si no se trata más bien de una estratagema. Siguiendo fielmente lo que la tradición establece para una introducción lenta, el Grave constituye una anacrusa extendida en la tonalidad de la dominante y, por lo tanto, aparentemente anticipa la resolución sobre la tónica sobre el punto estructuralmente acentuado en que se inicia el Allegro y donde el motivo “*Es muss sein!*” sustituye al “*Muss es sein?*”. Pero no es esto lo que sucede. La sustitución de los motivos acontece de acuerdo con este esquema, pero la armonía se queda atrás: el Allegro comienza también en la dominante y escapa a la subdominante en cuanto puede. Más adelante, cuando la reexposición sucede al segundo Grave, el motivo “*Es muss sein!*” también aparece sobre la dominante –nada menos que sobre una pedal de la dominante– aunque la obligada aparición de la tónica tiene lugar furtivamente a mitad del cuarto compás. Calcados de nuestro primer modelo de narratividad, estos acontecimientos nos presentan una dominante como desorientada, carente de dirección, que se vacía de su función típica de pasaje a la tónica. El resultado es que esa difícil decisión resulta un poco retorcida, demasiado narcisista como para ser una parodia pero demasiado caprichosa como para ser tomada en serio. De esto parece deducirse que el empuje narrativo de esta música debería apuntar a revitalizar el sentido de la decisión volviendo a dotar de sentido de algún modo a la función del movimiento dominante-tónica como medio de articulación formal en una escala más amplia.

Y esto es lo que sucede. La operación se lleva a cabo por medio de un proceso dialéctico en el que el motivo “*Es muss sein!*” va asimilando gradualmente el carácter musical del “*Muss es sein?*”. El proceso comienza en el segundo Grave y concluye en otro pasaje introductorio (o de transición) situado entre la reexposición y la coda.

Cerca del final del segundo Grave, el motivo “*Es muss sein!*” toma el tempo del “*Muss es sein?*” y se engrana con él en contrapunto y de manera antifonal (ejemplo 3).

Beethoven, Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 135.
Último movimiento, últimos compases de la segunda sección Grave.

Ejemplo 3

Ejemplo 3 (cont.)

Esta interacción entre los motivos va transformándolos. El motivo “*Muss es sein?*” aparece en varias configuraciones nuevas que carecen del intervalo final tan característico de cuarta disminuida; el violonchelo insiste en una de ellas, a la vez que la viola desarrolla una serie de variantes extravagantes, semejantes a contorsiones, que finalizan con amplios saltos. Puntuada por los trémolos, esta mezcla de insistencia y dinamismo ejerce una intensa atracción dialéctica. El motivo “*Es muss sein!*” responde, por su parte, tomando un giro cromático en las dos últimas de las tres ocasiones en que se expone, sustituyendo su intervalo final característico, la cuarta justa, por la cuarta disminuida que había abandonado el otro motivo.²⁵ Sin embargo, armónicamente los dos motivos permanecen ajenos entre sí, pues el “*Es muss sein!*” propone tríadas diatónicas, mientras que el “*Muss es sein?*” las contrarresta respondiendo de manera antifonal con tríadas disminuidas.

La dialéctica continúa: tras unas formulaciones del motivo “*Es muss sein!*” que se superponen parcialmente sobre una vigorosa sucesión armónica tónica-dominante, la reexposición se cierra con una cadencia sólida como una roca que hace creer que va a concluir la pieza. No obstante, la energía rítmica del motivo arrastra la pieza a un nuevo y extraño territorio. El motivo “*Es muss sein!*”, entorpecido por los calderones e incluso reduciendo su tempo a Poco adagio (que aunque no es tan lento como el Grave, en el contexto se le parece mucho), sigue sonando, reverberando y transformándose quedamente, con un aire lírico y meditabundo. Las formulaciones superpuestas de dicho motivo aparecen dos veces armonizadas cromáticamente hasta que por fin reposan con un salto de cuarta disminuida sobre una prolongada tríada de mi bemol menor²⁶ (ejemplo 4).

²⁵ Es importante advertir que este intercambio de intervalos, por el que la cuarta disminuida viene a sustituir a la cuarta justa, deshace otro intercambio anterior situado en un punto importante de la pieza. En efecto, el desarrollo comienza con cuatro formulaciones al unísono del motivo “*Es muss sein!*”, la primera con la cuarta disminuida y las restantes con la cuarta justa.

²⁶ [N. del T.] Recuérdese que el nombre de la nota mi bemol en alemán (*Es*) es homónimo del pronombre neutro que encontramos en “*Es muss sein!*”.

Beethoven. Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 135.
Último movimiento, introducción a la coda

Ejemplo 4

Y de este modo se cierra el círculo dialéctico. Con esta intensa combinación de la formulación cromática que tomó el motivo en el segundo Grave con la armonía cromática que aquí lo abraza, el motivo “*Es muss sein!*”, que al principio presentaba un carácter afirmativo se entrega completamente al carácter interrogativo del motivo “*Muss es sein?*”.

Y al entregarse de este modo, “*Es muss sein*”, tal y como Christopher Reynolds ha sugerido, se convierte en el reconocimiento literal de un hecho que cualquier músico alemán expresaría así: *Es*, es decir, la armonía de mi bemol, ha de ser.²⁷ Inestable en la tonalidad de la tónica de la obra, fa mayor, el *mi*b ha funcionado a lo largo de todo el cuarteto como una altura cargada de un sentimiento doliente; el *finale* quiere hacer justicia a este hecho. La dialéctica entre ambos motivos parte de la nota *mi*b como origen (cc. 43-51, ejemplo 3) y llega a ella como punto final. La difícil decisión se manifiesta como un voluntario realce de la mencionada disonancia. Desde un punto de vista estructural, lo mismo que desde un punto de vista expresivo, la resolución se revela como un acto no de autoafirmación, sino de concesión, de sometimiento, de resignación. Y precisamente a partir del intervalo generador se alcanza semejante decisión –y se alcanza mediante una suerte de derrota– brota la animada coda que prolonga la tónica alcanzada en aquella rotunda cadencia de la obra.²⁸

Desde el punto de vista de la estructura musical, el pasaje que precede a la coda no es más que un detalle de cariz meditativo, una reminiscencia de tensiones que se encuentran a buen recaudo y bajo control. Desde el punto de vista de la narratividad, ese mismo pasaje constituye un excedente de sentimiento o de energía más allá de la lógica de la cadencia, y,

²⁷ Christopher Reynolds, “*The Representational Impulse in Late Beethoven, II: String Quartet in F Major, Op. 135*”, ponencia presentada en un simposium sobre música y narración que tuvo lugar en la Universidad de Stanford y en la de California en Berkeley en mayo de 1988. Acerca de la “altura cargada de un sentimiento doliente” mencionada más adelante, véanse la obra de Reynolds, *ibid.*, y la de Kerman, *Beethoven Quartets*; págs. 356, 359 y 366.

²⁸ Acerca de los intervalos generativos, véase mi *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After* (Berkeley, 1984), págs. 87-90 y 229-231.

como tal, constituye un momento de importancia cardinal. Este gesto dual, por lo demás, se ve glosado fácilmente con toda una serie bien conocida de oposiciones binarias paralelas correspondientes al par identidad/ alteridad: masculino/ femenino, forma/ sentimiento, totalidad/ detalle.²⁹ Inclinado expresivamente del lado del término “más bajo”, este gesto dual sugiere un momento de reversión, un giro o una actitud “femenina”. Esta sugerencia es seguramente tácita, pero es lo suficientemente clara como para ofrecer una nueva ventana hermenéutica sobre el carácter narrativo de la música.³⁰

Abrir una ventana semejante requiere un cambio de énfasis en nuestra construcción de la narratividad –siguiendo la línea feminista sugerida por Susan McClary– desde el punto de vista del conocimiento al del poder. Dada la oposición polar de los motivos “*Muss es sein?*”, “*Es muss sein*”, del cromatismo anhelante del primero y del diatonismo vigoroso del segundo, resulta fácil asimilarlos a la polaridad cultural normativa de lo femenino y lo masculino respectivamente. Si aceptamos esta tipificación de acuerdo con las características de los modelos de género, podemos escuchar el desarrollo de la beethoveniana decisión ganada con dificultad como una crítica de la narración modelo hegemónica del reconocimiento cultural masculino. Desde este punto de vista, la evolución del motivo “*Es muss sein*” en el sentido de un cromatismo y un lirismo mayores descansa en un empuje narrativo que apunta a una identificación –y no a la oposición– con lo femenino. La decisión, alcanzada con dificultad y en voz baja, consiste en la elección de renunciar al dominio en favor del deseo (la expresividad cromática) y del placer (la picante coda). Desde este punto de vista también, la falta de una oposición armónica entre ambos motivos en las juntas estructurales constituye una oportunidad a aprovechar antes que un problema. La carencia, codificada en sí misma como femenina, se convierte en un excedente placentero. Coquetea con las duras exigencias de la narración modelo y acoge la contranarración que se desarrollará más tarde en esos misteriosos momentos de afinidad entre el motivo afirmativo y el interrogativo.

* * *

El último punto de nuestro programa, la narración propiamente dicha, es a la vez el más simple y, desde el punto de vista musical, el más problemático. Recordemos la idea fundamental: la única premisa de la narratología musical es el reconocimiento del hecho de que

²⁹ Incluso una modalidad muy refinada de la oposición Beethoven/ Rossini que consideramos en el capítulo 2 del libro del que proviene este texto, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, especialmente en las págs. 46 y ss.

³⁰ Acerca del carácter femenino del detalle, véase la obra de Naomi Shor, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*. Nueva York, 1987.

la música no puede contar historias. Este defecto –o virtud– de la música no se ve alterado por su capacidad de desplegar estrategias narratográficas o de realizar rituales narrativos; pues aquéllas y éstos son por naturaleza migratorios y se expanden con facilidad desde el territorio de la narración de fábulas. No obstante, desde el Renacimiento la música se ha utilizado sin cesar para acompañar las fábulas. Este uso constituye un hilo común que liga géneros musicales por lo demás diferentes: las baladas y otras canciones narrativas, canciones líricas con elementos narrativos, melodramas, narraciones operísticas, música programática, así como lo que podríamos llamar música programática virtual, es decir, música que, como sucedía con las sinfonías de Beethoven en el siglo XIX, obliga a los oyentes a elaborar fábulas originales allí donde los compositores no las han formulado. Como acompañamiento de la narración, la música hace lo que todo acompañamiento: añade algo que en un principio no estaba presente. Pero debe haber algo más que esto, se dirá. Pues, con toda seguridad, lo más interesante acerca de los géneros que acabamos de mencionar es precisamente su música y no sus narraciones. Y si aceptamos que esta réplica está cargada de razón, no podemos menos que reconocer la peculiar índole de la lógica semiótica que gobierna la relación entre música y narración, a saber, lo que Jacques Derrida llama la lógica del suplemento.

Tal y como advierte Derrida en su obra *De la gramatología*, el término suplemento es de una ambigüedad intrigante. Por una parte, un suplemento es un exceso, un elemento pertinente aunque no esencial que se añade a algo para completarlo. Por otra parte, un suplemento es un remedio, un elemento al que se acude para reparar un defecto o una carencia. Para Derrida, esta ambigüedad antes que plantear una disyuntiva, define un ritmo o lo que él llama una lógica. Al tomar su suplemento, el supuesto todo pone en cuestión su carácter de totalidad. El acto de adición expone una carencia no confesada que el suplemento viene precisamente a compensar. En su ensayo “La farmacia de Platón”, Derrida muestra cómo la manera en que Platón trata en sus diálogos el habla y la escritura está gobernada por la lógica del suplemento. Para Platón, la escritura es un veneno [*pharmakon*], un mecanismo defectivo y artificial que arruina la inmediatez natural del habla. Pero la escritura es también una medicina [de nuevo *pharmakon*] que cura la enfermedad del habla, especialmente su incapacidad para crear un archivo, un depósito-almacén de la memoria. La filosofía misma, el mayor bien según Platón, depende de la peligrosa droga, del suplemento, de la escritura.³¹

La música y la narración obedecen a la misma lógica de *bouleversement*: la música es el suplemento de la narración. Emocionalmente sugestiva y arcana desde un punto de vista técnico, la música se añade al círculo cerrado –aparentemente autosuficiente y autoevidente–

³¹ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trad. de Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, 1976); “Plato’s Pharmacy”, en *Dissemination*; trad. de Barbara Johnson (Chicago, 1982).

de la fábula reconocida como tal. El resultado debería resultarnos absolutamente desconcertante si no fuera porque estamos ya habituados a él. El círculo narrativo se rompe: la música se convierte en el término principal y la fábula en mero acompañamiento. ¿Por qué preocuparse por seguir todo eso que Wotan le dice a Erda si podemos oír en la fatídica procesión de los *leitmotive*?

Antes de dibujar la relación de suplemento que la música guarda con la narración en una pieza concreta –la canción de Schubert titulada “*Geistes Gruss*”– me gustaría demorarme un momento en su importancia cultural de carácter general, tal y como se manifiesta en una de las instituciones musicales dominantes de la actualidad: el uso de la música como acompañamiento en las películas y narraciones televisivas. Sin comprometernos ahora en una discusión a fondo del asunto, resulta muy creíble afirmar que la música de una banda sonora, que frecuentemente consideramos como un estorbo, como un codazo musical en las costillas, es un suplemento necesario para remediar una carencia específica del medio.³²

La pantalla de cine o de televisión es un plano que carece de profundidad y de textura. Sin el añadido del sonido, esa característica falta de profundidad y relieve puede alienar rápidamente al espectador, privando de cuerpo y distanciando las imágenes proyectadas o, peor todavía, haciendo que desarrollen un desconcertante carácter mutilado. Recurriendo a la grabación del lenguaje hablado –o en cine mudo al uso de los intertítulos o de otros sustitutos del habla, muy a menudo innecesarios– se suplementa la imagen y se impide la alienación. Allí donde la presencia del habla ha de reducirse o ésta desaparece del todo, como, por ejemplo, en los montajes de carácter lírico o en las situaciones narrativas de acción, suspense o pasión, se recurre a la música como suplemento ulterior. A su vez, este recurso desestabiliza la función del habla: en los momentos culminantes resulta característica la manera en que la fuerza de suplementación del habla se ve superada por la de la música, que irrumpe para envolver e impregnar la imagen.

Incluso en el caso de las bandas sonoras más banales, la música nos conecta con el espectáculo en pantalla invocando una dimensión de profundidad o de interioridad que toma prestada de las respuestas que provoca en nuestro propio cuerpo la escucha de la insistente producción de ritmos, de colores sonoros y de cambios dinámicos (sospecho que en todo esto la melodía tiene un papel relativamente poco importante, excepto en la medida en que ciertos estilos melódicos pueden evocar determinados códigos culturales). La tesis hegeliana de que “las figuraciones que reverberan en el interior del sonido” son las que hacen de “la

³² Mis comentarios acerca de este asunto complementan o se desarrollan en paralelo a las discusiones psicoanalítico-semióticas de Claudia Gorbman, *Unbeard Melodies: Narrative Film Music* (Bloomington, Indiana, 1987), en especial las págs. 1-69, y Mary Ann Doane, “*The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*”, *Yale French Studies* 60 (1980); 33-50.

vida interior [...] algo susceptible de ser aprehendido por la vida interior” se convierte aquí en un hecho técnico o tecnológico.³³ Es cierto que el cine normalmente no da pie a esa clase de desplazamiento completo de la narración por la música que es tan frecuente en la ópera, ni siquiera en los momentos en que su presencia alcanza una mayor intensidad. Una vez que ha desaparecido la distancia que nos separaba de la pantalla, la retórica de la cámara nos absorbe completamente. Pero el poder del suplemento es más que evidente dado el dominio retórico que ejerce incluso la música que escuchada fuera de contexto nos resultaría sorprendentemente pobre o al menos indiferente.

Volvamos a los casos concretos: la temprana canción de Schubert titulada “*Geistes Gruss*” [El saludo del espíritu], basada en un poema de Goethe, es una canción breve pero de textura sorprendentemente variada teniendo en cuenta su escasa duración; además, no es una canción monotonal (ejemplo 5).

Ejemplo 5

Schubert, “Geistes Gruss”

Nicht zu langsam

The musical score for Schubert's "Geistes Gruss" is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo marking is "Nicht zu langsam".

System 1: The vocal line begins with a whole rest, followed by the lyrics "Hoch auf dem alt-en Thur-me". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with a *pp* dynamic marking.

System 2: The vocal line continues with the lyrics "steht des Hel-den ed-ler Geist, der, wie das Schiff vor-ü-ber-geht, es". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

System 3: The vocal line starts at measure 11 with the lyrics "wohl zu fah-ren heisst. ..Sieh, die-se Sen-ne war-so stark, dies". The piano accompaniment changes to a more complex rhythmic pattern, including a *ff* dynamic marking. The tempo marking "Stark, im ersten Zeitmaasse" is placed above the vocal line.

³³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aesthetic: Lectures on Fine Arts*. Trad. de T. M. Knox (Oxford, 1975); pág. 959.

Ejemplo 5 (cont.)

El texto de Goethe es de carácter lírico, no narrativo, pero el yo poético cita una narración que forma parte del saludo del espíritu que menciona el título:

*Hoch auf den alten Turme
Steht des Helden edler Geist,
Der, wie das Schiff vorübergeht,
Es wohl zu fahren heisst.*

*“Sieh, diese Senne war so stark,
Herz so fest und wild,
Die Knochen voll von Rittermark,
Der Becher angefüllt;*

*Mein halbes Leben stürmt' ich fort,
Verdeht' die Hälf't in Ruh',
Und du, du Menschen-Schifflein dort,
Fahr' immer, immer zu”.*

[En lo alto de la antigua
se alza el noble espíritu del héroe,
Cuando el barco pasa,
le desea un buen viaje.

“Mira, fuerte fue este cuerpo,
firme y fiero el corazón,
La sangre hervía de coraje
y mi copa rebosaba;

Media vida pasé en aventuras
y la otra media en paz;
Y tú, barquito de los hombres,
sigue siempre surcando la mar.]

Se puede decir que el poema se articula en torno al contraste entre el espíritu heroico, que narra, y el yo poético y los viajeros que escuchan, que respectivamente dan cuenta de la narración y la reciben. Que el espíritu pueda hacer de narrador se debe antes a su muerte que a su vida. Al coincidir con la clausura narrativa, la muerte le permite representar su vida como un patrón cerrado, como un todo coherente compuesto por dos mitades complementarias. Su recurso retórico principal, un cuasi-quiasmo, subraya este punto de articulación que reúne el movimiento de la acción y el reposo abrazados por las dos mitades de una vida ya cumplida: “*halbes Leben*”- “*stürmt*”- “*verdehnt*”- “*die Hälfte*”. Por medio del espíritu, que actúa de portavoz, Goethe anticipa el concepto de narración expuesto por el teórico de la literatura Walter Benjamin en su ensayo clásico “*El narrador*”:

La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir y ella es quien le presta autoridad... [Un hombre] que muere a los treinta y cinco años quedará en la rememoración como alguien que en cada punto de su vida muere a los treinta y cinco años [...] No puede representarse mejor la naturaleza del personaje novelesco. Indica que el “sentido” de su vida sólo se descubre a su muerte.³⁴

Si leemos el poema desde la posición estratégica que nos ofrece Benjamin, podemos identificar el espíritu de Goethe con el espíritu de la narración misma. Al saludar a los vivos, les exhorta a buscar la meta del tiempo pasado, la narración contada, una meta que siempre habrán de encontrar, mientras vivan, en la distancia.

No obstante, el poema se sirve del recurso de la cita para contrarrestar ese retroceso en la distancia. La narración del espíritu, y no sólo el contenido esencial de lo que cuenta sino también su lenguaje mismo, se conforma desde el punto de vista poético al patrón estrófico establecido por el hablante o sujeto de la enunciación poética. El espíritu, ciertamente, excede en profundidad lírica al hablante y rima sus versos de acuerdo con el esquema a-b-a-b en oposición a la rima más laxa a-b-c-b del hablante. El espíritu narra en y a través de una intensificación de la voz del sujeto poético; no tiene voz propia. Dado que la autoridad oracular del espíritu depende de la restricción de la coherencia narrativa al muerto, el hablante utiliza un recurso retórico –una forma de prosopopeya, prestar un rostro o una voz a cosas que carecen de ello, entre ellas a los muertos– para apropiarse de esa coherencia y reclamar su autoridad en nombre de los vivos.³⁵

³⁴ Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. de Hanna Arendt, trad. de Harry Zohn (Nueva York, 1969), págs. 94 y 100-101. “*The Storyteller*” [“El narrador”] se escribió en 1936. [N. del T.]: Hemos preferido recoger la cita de “*El narrador*” en la versión Roberto Blatt, en *W. Benjamin Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Illuminations IV*, trad. de Roberto J. Blatt (Madrid, Taurus 1991); págs. 121 y 127.

³⁵ Acerca de la prosopopeya, véase los trabajos de Paul de Man “*Autobiography as De-facement*” y “*Shelley Disfigured*”, en *The Rhetoric of Romanticism* (Nueva York, 1984), págs. 67-82 y 93-124 respectivamente, y el de Ned Lukacher *Primal Scenes: Literature, Philosophy, Psychoanalysis* (Ithaca, 1986); págs. 68-96.

Schubert desequilibra la balanza en favor de los muertos. El suplemento específico que él aporta en relación con el texto, la representación musical de las diferentes voces del hablante y del espíritu, oscurece e incluso revoca los recursos retóricos del primero. Schubert proporciona tonalidades distintas al hablante y al espíritu, respectivamente -mi mayor y sol mayor- apoyadas por diferentes texturas de acompañamiento -trémolos continuos frente a los ritmos punteados intermitentes-. La cita tiene lugar cuando la voz del hablante, sin ninguna clase de transición ni en lo referente a la tonalidad ni tampoco en la textura, da paso a la del espíritu. Esta forma de cita de carácter abnegado se convierte en una especie de desposesión en sentido literal, un acto de revocación de una voz por la otra, si tenemos en cuenta que la pieza termina en la tonalidad del espíritu, sol mayor, y no en la del hablante. Mientras que el poema liga las dos voces en favor de la del hablante, la canción las separa en favor del espíritu. El espíritu clama irrevocablemente -o reclama- la distancia que le separa de los vivos y con ella su imponente manto oracular. Su música no tiene prácticamente nada en común con la del hablante, excepto la preferencia armónica por el sexto grado de la escala, e incluso esto sirve como signo del retroceso del espíritu en la distancia. Cuando el VI grado de sol, es decir, mi menor, aparece cerca del final de la canción (c. 26), representa la tonalidad de mi mayor asociada al hablante pero de manera atenuada, como "la tónica que pudo haber sido". Su presencia, que llega justo cuando el espíritu saluda al barco, nos hace comprender que el hablante ya no va a clausurar la cita. No puede hacerlo, pues ha perdido su voz.

Schubert prefigura la concepción benjaminiana de la narración de manera más evidente que Goethe. Su versión musical del "*Geistes Gruss*" confirma la idea de que la narración se dirige a los vivos pero otorga poderes sólo a los muertos. Esta idea se desarrolla ulteriormente en el tratamiento de las cadencias y de la estructura profunda de la melodía. La técnica cadencial no puede ser más simple. Después de que mi mayor se haya establecido como la tónica aparente, el hablante viaja a través del círculo de quintas en una progresión que le lleva a una cadencia sobre la dominante, punto en el que se interrumpe (cc. 9-13). El hablante desaparece creando unas expectativas que nunca se satisfarán. La clausura tonal habrá de llegar en otra tonalidad, en otra voz, cuando el espíritu complete su alocución narrativa con una cadencia V-I en sol mayor (cc. 30-31). La canción concluye con un postludio pianístico con dos ecos de la cadencia sobre una pedal de tónica, como si la narración del espíritu y sus consecuencias todavía reverberaran en la memoria -"*immer, immer zu*"-.

Estos procesos cadenciales actúan a la par que la estructura profunda de la melodía, que aparece en un gráfico schenkeriano abreviado en el ejemplo 6.

Schubert, "Geistes Gruss"; análisis.

Ejemplo 6

[N = nota vecina]

La música del hablante parece iniciar una línea fundamental sobre $\hat{5}$, pero dicha línea queda como congelada, incapaz de descender. En este nivel, toda la peripecia melódica del yo poético se reduce a una ornamentación del $\hat{5}$ inicial con su nota vecina superior. No obstante, en el plano inmediato, la línea melódica se inicia irónicamente con un descenso completo de $\hat{5}$ a $\hat{1}$, como si quisiera enseñarnos la forma que debería tomar la línea fundamental si sólo hubiera una (véanse los cc. 4 y 5 en los ejemplos 5 y 6). Y ciertamente la línea fundamental que dibuja la canción es ésa, pero pertenece al espíritu y no al hablante. La voz lírica viviente queda inmóvil, impotente; la voz narrativa, voz muerta, comienza de nuevo en un $\hat{5}$ de una tonalidad diferente y descende a su correspondiente $\hat{1}$, ajeno a la tonalidad inicial, con perfecto aplomo.

Resulta especialmente notable el punto medio de este descenso, que tiene lugar un poco más allá de la mitad del transcurso narrativo del espíritu y que coincide con el punto en que se completa en el plano inmediato una suerte de imagen cuasi-simétrica de la complementariedad de la narración. Dicha imagen consta de la frase "mein halbes Leben stürmt' ich fort" que se canta sobre una escala de dominante que asciende hasta el *do*, seguida de la frase "verdehnt' die Hälfte in Ruh" que se canta básicamente sobre un arpeggio que descende a partir del mismo *do* (cc. 21-25). La segunda frase termina con una cadencia en la cual el espí-

ritu canta “*Rub*” sobre el $\hat{3}$ de la línea fundamental y con la tónica doblada en octava en el bajo (c. 25). Schubert reviste con estos materiales esa pareja de afirmaciones complementarias en favor del espíritu. Al servirse de un microcosmos de la totalidad de la narración sobre una cadencia perfecta, está haciendo de la clausura musical una función de la autoridad narrativa y a la vez proyecta esta autoridad hacia la cadencia que cierra la canción. Además, al engranar ese microcosmos narrativo con un nodo estructural de semejante importancia, inviste a la autoridad narrativa de un impulso dinámico que se concreta en el deseo de clausura musical.

Con “*Geistes Gruss*” llegamos al final de este esbozo teórico de narratología musical. De las conclusiones que podemos extraer de él, yo destacaría como fundamental el que los elementos narrativos de la música representen no tanto fuerzas de carácter estructural como fuerzas de significación. El significado puede leerse en términos predominantemente sociales y culturales, como en el caso del último cuarteto de Beethoven, o en términos que se refieren explícitamente a la intersección de las formaciones sociales, culturales, epistémicas y autoreflexivas, como en el caso de *Carnaval* de Schumann. Si alguien pretende servirse de la narratología como un medio de iluminar la estructura y la unidad musical, mejor haría en dirigir su atención a otra parte. La condición de la narración, tal y como Byron intentaba decirnos, es rebelde y desordenada. La estructura y la unidad son sus juguetes, y su pretensión de estar en posesión de la verdad es más poderosa allí donde resulta más contingente, donde está en mayor medida mezclada con las perplejidades de la identidad y el poder, el sexo y la muerte.

Epílogo: música, escritura, voz

Resulta llamativo lo poco que el esbozo precedente dice realmente acerca de la figura (en el sentido de ‘tropo’ y a la vez de ‘personaje’) del narrador musical. En cierta medida, es una omisión deliberada. Si la música, con respecto a la narración, puede desempeñar una función crítica, realizativa o de suplemento pero no puede narrar por derecho propio, entonces el narrador musical es una figura imposible e irrelevante. Tradicionalmente, la crítica musical ha eludido este problema al servirse del nombre del compositor para bosquejar el perfil de un narrador y encarnar su presencia fantasmal. El concepto de “sujeto musical” (musical persona), elaborado por Edward T. Cone, constituye una idealización o racionalización de esta práctica. No estamos sugiriendo que esta práctica deba terminar, lo cual, en cualquier caso, resultaría muy difícil. Pero no habría que olvidar que se trata sólo de una estrategia retórica destinada a humanizar la actividad impersonal que escuchamos en la música. Incluso cuando

la música dispone del apoyo de un texto, el sujeto que habla en la obra musical, personaje, narrador o lo que fuere, permanece impalpable hasta producir frustración. El sujeto se expresa completamente en nuestra escucha, difícilmente podríamos tener un sentimiento más agudo o inmediato de él, pero cuando intentamos describirlo nos vemos imposibilitados para hacerlo. Incluso en la música de programa que quiere ser más literalmente fiel a su concepto, el narrador musical, como advierte Fred Maus, es sólo una “sombra” proyectada por el oyente, un agente tan desprovisto de rasgos como “la inteligencia silenciosa e invisible que guía el montaje de una película”.³⁶ O, como he sugerido en otra parte, el sujeto musical habla con esa clase de voz anónima característica del discurso literario en presente: la voz despersonalizada pero íntima del poeta lírico o las insólitas voces vacías de las narraciones en tercera persona del presente de indicativo.³⁷

La imponderabilidad del narrador musical ha sido un tema latente a todo lo largo de este esbozo. Aunque el agente de la narración, o la voz narrativa, es un efecto narratográfico básico, la voz ha figurado aquí sólo en relación con una narración concreta que estaba contenida en la canción “*Geistes Gruss*” de Goethe-Schubert. Y el texto que incluye esta narración es sorprendente precisamente por la falta de una voz narrativa definida. El texto no nos proporciona ningún signo de su fuente en tanto que emisión verbal. Cuando le adscribimos un hablante, en el mejor de los casos, estamos invocando una posibilidad entre otras; en el peor, nos servimos de una cuestionable prosopopeya (tan sólo podemos justificar esta prosopopeya *a posteriori*, cuando encontramos este mismo recurso en la relación entre el hablante y el espíritu). El texto de “*Geistes Gruss*” podría ser pura escritura, incluso escritura grabada sobre las paredes del acantilado a los pies del espíritu, una inscripción nunca dicha y destinada a no ser enunciada nunca. También es un acto de prosopopeya cantar este texto; un acto, además, reveladoramente vacío: la voz que personaliza el texto resulta a su vez despersonalizada por él, escondida en su carácter anónimo. La disyunción tonal que aparece en la versión musical de Schubert reproduce este proceso. La voz del espíritu que se inserta en la canción es la que le ha prestado el texto que la incluye, pero a su vez éste toma la voz prestada del cantante. No obstante, el espíritu tiene una identidad definida ratificada por la clausura tonal que le acompaña. La voz que lo incluye, sin embargo, carece de ella. Al articular esta diferencia, “*Geistes Gruss*” se convierte en alegoría de la música como “saludo”: un saludo literalmente maravilloso aunque formulado, a través de ese espectro de personaje que es el espíritu, por alguien cuya consistencia es todavía más espectral.

³⁶ Maus, “*Music as Narrative*”; pág. 34.

³⁷ Kramer, “*Song and Story*”; pág. 238. Un paralelo literario todavía más complejo e incluso todavía más impersonal es el monólogo, en el que la voz de un personaje desplaza a la voz del narrador, que ocupa en la narración (y a menudo subraya) un presente continuo incluso cuando el monólogo huya al tiempo pasado. Véase, de Gerard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trad. de Jane E. Lewin (Ithaca, 1980); págs. 172-175, 216-219.

En todo caso, se trate o no de un espectro, hay que contar con la figura del narrador musical. La voluntad de humanizar esta figura, de hacerla vehículo de lo que Cone llama la voz del compositor, es muy fuerte. Y no se trata sólo de una voluntad crítica, como atestigua la música que hemos considerado en el presente trabajo. El espíritu del “*Geistes Gruss*” de Schubert personifica a la vez que suplanta al sujeto incognoscible del texto; los motivos principales del Cuarteto op. 135 de Beethoven prestan voz a las palabras escritas del compositor; y la inflexión cíclica de *Carnaval* de Schumann, la recapitulación del primer número en el seno del último, permite al compositor “hablar” al modo de un narrador marco, a pesar de que las prácticas carnavalescas evocadas a lo largo de la obra y reflejadas en ella subviertan semejante concentración de autoridad subjetiva.³⁸

La crítica no puede permitirse ignorar procesos como éstos, aunque tampoco aceptarlos tal cual. La voz del compositor, narrativa o de otro tipo, es un cruce de retórica y de historia y como tal ha de ser escuchada.³⁹ Cuando Cone presenta esta voz como la inmanencia en la música de la inteligencia monológica y dotada de autoridad del compositor, no alcanza a reconocer que esta supuesta inmanencia es a la vez un efecto retórico –exigido a veces por la música y a veces por los protocolos de escucha– y una formación histórica que trata de excluir otras voces, es decir, precisamente las voces del otro. En su obra acerca de la narración operística, Carolyn Abbate trata de prestar su palabra a esas voces excluidas, pero al hacerlo así, pasa por alto también la historicidad de su exclusión. Escribe simplemente como si ella y Cone estuvieran defendiendo modelos distintos:

Hay dos aspectos en los que mi definición de “voz” difiere de la que propone Cone. En primer lugar, yo no postulo la existencia de una “voz” monofónica o única asociada a la emisión de un autor virtual [...] En segundo lugar, yo no oigo que una pieza completa, en todo momento, constituya la emisión de esa voz de un autor virtual. En ella se dan momentos de enunciación diferenciados, los cuales, en muchos casos, perturban el flujo de la pieza a su alrededor y descentran nuestro sentido de un hablante único.⁴⁰

Pero para que nuestro sentido de un único hablante que origina la emisión pueda descentrarse primero ha de haber un centro; si se descentra a causa de las perturbaciones de la inmediatez (“el flujo de la pieza”), es porque antes ha estado centrado por “nuestro sentido” de esa inmediatez; y si finalmente se ha producido semejante pérdida de un centro, entonces es que éste ha sufrido un proceso de alienación, lo cual no quiere decir que haya sido aniqui-

³⁸ Acerca de este aspecto de *Carnaval*, véase mi obra *Music as Cultural Practice*, págs. 210-213, y “*Carnaval, Cross-Dressing and the Woman in the Mirror*”, en la obra de Ruth Solie (ed.), *Musicology and Difference: Gender and sexuality in Music Scholarship*. Berkeley, 1993; págs. 305-325.

³⁹ Para una discusión más profunda de este asunto, véase mi artículo “*Song and Story*”, del que he adaptado lo que queda de este párrafo.

⁴⁰ Abbate, *Unsung Voices*; pág. 251.

lado del todo. El lenguaje que utiliza Abbate reconoce, así, que escuchar las voces no cantadas en la música requiere escuchar a través de la voz del autor virtual que ha actuado históricamente como agente de exclusión.

Pocas de las voces que oímos (o que construimos) en este proceso de escucha a través de la voz del autor virtual (o múltiple prosopopeya) se parecerán a las de un narrador. Pero muchas de ellas serán voces a cuyos actos de habla imaginarios podemos prestar oídos y responder. Y en la medida en que podemos hablar con ellas y por ellas, serán voces que hablen -musicalmente- de manera creíble a través de las nuestras. ■

Traducción: **Juan Carlos Lores Gil**