

abra todo el compás y de no prescindir de ningún código que ayude a entender un periodo. José Carlos Mainer ha recordado lo mucho que ilustran las opiniones musicales de Tomás de Iriarte, vertidas en el canto V de su poema *La Música* («Uso de la Música en la sociedad privada, y en la soledad») sobre el mundo poético y quizá también sobre el ideal de lectura de la poesía clasicista. La admiración de Baroja hacia Mozart y Beethoven, expresadas en *Juventud, egolatría*, o en *El Nocturno del hermano Beltrán* dicen también mucho de su concepción del arte.

La presencia de preocupaciones de índole musical en la obra de un autor o conjunto de autores es un síntoma que merece una reflexión. No podemos olvidar el uso musical del tema con variación que reconoció Thomas Mann al calificar su escritura de temática. En las *Suites* de Lorca, tan bien estudiadas por Belamich, se recuerda musicalmente la relación entre un tema y sus diferentes elaboraciones, al modo de la *suite*, que designaba una sucesión de danzas escritas en la misma tonalidad que la primera o también a las diferencias que compusieron los vihuelistas del siglo XVI. Otro ejemplo es *El contemplado*, el extraordinario poema de Pedro Salinas, subtítulo como «Tema y variaciones».

Son sintomáticos también la permeabilidad y el interés de los escritores hispanoamericanos por cualquier manifestación musical: Bartok y Charlie Parker, el tango y Debussy, Wagner y los boleros, Carlos Chávez y Nelson Ned o Toña la Negra. La literatura hispanoamericana nace y se desarrolla, como es sabido, a partir de varias culturas. Su prodigioso y fecundo mestizaje hace posible que surjan autores cuya escritura no puede explicarse sólo a partir de una única clave. Ahora bien, la peculiaridad no termina en la fecundación entre distintas culturas. La perspectiva que les ofrece su condición de colonizados y partícipes al tiempo de una cultura como la europea, ha permitido a muchos de sus autores entenderla y admirarla, pero también tratarla sin respeto; les ha dado pie a ver una cultura menos solemne y les ha permitido, en definitiva, innovar. «Nuestra verdad posible, escribe Cortázar en *Rayuela*, tiene que ser *invención*, es decir, escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo.» Una de estas turas es sin duda la música. García Márquez ha confesado su fascinación al enterarse de que Rubén Blades deseaba cantar alguno de sus cuentos y sentía curiosidad por saber: «qué clase de transposición endiablada podía quedar de semejante aventura». El escritor colombiano ha contado en uno de sus artículos periodísticos la fascinación que le produjo escuchar a Brassens en el teatro Olympia de París: «Era como estar oyendo a François Villon en persona, o a un Rabelais desamparado y feroz». Puede que algún ensayista o musicólogo hispanoamericano explique algún día a los

académicos estudiosos europeos que el *lied* romántico continúa en el siglo XX con Jacques Brel.

Los métodos de indagación en el campo de las humanidades no pueden prescindir de la influencia de muchos elementos en los orígenes de las obras literarias. El caso de Carpentier es paradigmático. La presencia de la música en su literatura y en sus ensayos es constante y decisiva para entender una parte muy importante de su producción. La creación de una obra literaria es un proceso muy complejo en cuyo origen influyen elementos muy diversos de la realidad y la imaginación. Un tema, una melodía (y quizá toda una sinfonía como sucede en *El acoso* de Alejo Carpentier) están en la base de relatos de muchos autores. Es bien sabido cómo en distintos momentos de la historia los músicos se acercaron a la literatura y a la pintura. A finales del siglo XIX y a principios del XX, la música se aproximó a la literatura y a las artes plásticas. Baste recordar a Musorgsky, a Wagner y a Debussy, sin ir más lejos. El profesor Claudio Guillén ha evocado el notable auge de la «musicalización del arte narrativo», en la que el tiempo se vuelve un elemento central, como ocurre en Thomas Mann o en Proust (¿cómo no recordar las páginas que dedica Proust a la música en *Por el camino de Swann?*).

Sabemos, por otra parte, que la asociación de poesía, música y danza es muy antigua y que la poesía nunca ha terminado de romper de manera definitiva con la música. Esta asociación se remonta quizás a los mismos orígenes del fenómeno artístico y reaparece una y otra vez en la cultura occidental. Recuérdese el caso de algunas manifestaciones que nacen de la lírica romántica y que llegan hasta el siglo XX. No me refiero solamente a André Breton y el movimiento surrealista. Me refiero a esos poemas en los que, como decía Hugo Friedrich, se logra una musicalidad dominadora y desvinculada de todo significado que da al verso la fuerza de una fórmula mágica. Me refiero a los poemas herméticos de algunos libros, como los de Emilio Prados, que tan bien ha estudiado Antonio Carreira. En algunos poemas de *Circuncisión del sueño*, de *Mínima muerte* o de *Cuerpo perseguido*, encontraremos poemas, dice Carreira, contruidos a partir de un «verdadero despliegue de recursos musicales», como variaciones sobre nombres o cierto tratamiento contrapuntístico. Hablando de esta clase de poesía decía A. Berne-Jofroy que «la frase olvida en forma armónica su contenido. Es el verso que ya no quiere decir nada, sino únicamente cantar.»

Rubén Darío revolucionó la lírica escrita en castellano y uno de los orígenes de su revolución radica en la musicalidad. En las «Palabras liminares» de *Prosas profanas* leemos: «Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces». La música de la idea se percibe gracias

a la música del verso y en esta vertiente hay pocos poetas en la poesía escrita en castellano que haya logrado efectos y hayan mostrado caminos como la poesía de Rubén, que influyó a varias generaciones de poetas y que abrió posibilidades insospechadas en la lírica. Si Rubén Darío se hizo eco de las palabras de Verlaine, *De la musique avant toute chose*, no es sólo para destacar la música física de las palabras, sino, como explicó Anderson Imbert, «esa virtud sugeridora de la música, que hace que nos vivamos íntimamente». Fue el sentido musical de Darío el que le hizo ensayar toda clase de tipos de verso y de ritmos y de ofrecer nuevas posibilidades a la prosodia del castellano.

Si la música nutre y conforma a veces el discurso literario, también la literatura enriquece la creación musical. El campo de estudio es fecundísimo, tal y como nos muestra el *Lied* y el uso de textos literarios por músicos eminentes. Beethoven escoge a Schiller, Wagner recrea una profunda mitología céltica, Verdi se interesa por el teatro de Shakespeare, Shostakovich por Lorca, Mahler por Nietzsche, Falla por Cervantes, Webern por Rilke, George o Trakl. Liszt transcribe al piano sus sensaciones tras leer a Petrarca o a Dante...

Un testigo que asistió a una conversación entre Wagner y Rossini, recordó un comentario del músico italiano: «¿Quién podría precisar, ante una orquesta desencadenada, la diferencia de descripción entre una tempestad, un motín, un incendio...? ¡No salimos de la convención!». Tiene razón Lévi Strauss al decir que un oyente no avisado no podría saber que se trata del mar en la obra de Debussy o en la obertura de *El holandés errante*: hace falta un título. Sin embargo, una vez que escuchamos el título, puede que la sensación que nos cause la audición de ambas obras sea diferente. Muchas obras musicales han tenido la fortuna de recibir una apelación literaria, otras han partido de obras literarias para darse un título. Su difusión ha sido a veces mucho mayor que esos poco líricos: *Passacaglia* o *Fuga a tres voces*, aunque el valor de estas piezas sea quizá superior, desde un punto de vista musical a obras de nombre más literario. Las razones por las que se escoge a un literato, la transformación y adaptación de los temas de su obra y de su prosodia, la relación entre el contenido de los textos y la música, etc., es una cuestión que puede ayudar a explicar la recepción, las condiciones en las que se difunde la música.

Sin salirnos de la literatura encontraremos una y otra vez estímulos para emprender estudios que requieran trabajos comparativos. Como es sabido, durante los siglos medievales la música fue considerada una categoría trascendente que manifestaba la armonía de los ritmos creados y las proporciones de los números. En muchos textos medievales, como en el final del *Lancelot* en prosa, en el *Tristán* de Strassburg o en la *Historia*

de los reyes de Bretaña, encontraremos pasajes en las que la voz que canta es símbolo de perfección y belleza que incluye y supone la armonía con el mundo visible. Los estudios del medievalista Paul Zumthor han puesto de relieve la importancia de la voz en la literatura medieval. Fue ella quien difundió los milagros y los cantares de gesta. Los géneros literarios dependen de ciertas condiciones de difusión, y sin ellas no es posible entender cómo se difunde y se transforma (y a veces cómo se crea) una parte central de la literatura medieval. No hay más que recordar la música y la letra de los trovadores y los *trouvères*, que está indisolublemente unida.

Y todavía en el terreno medieval, no estará de más recordar los trabajos de Marius Schneider, en los que relacionó la música y las esculturas románicas. La idea de interpretar la música mediante elementos escultóricos fue ya conocida en la India y pervivió en la Europa de la Edad Media, tal y como puede apreciarse en los capiteles de Cluny, que representan tonos musicales. Tal vez alguien pueda decir que la música nunca quiso ser lo que expusieron filósofos, poetas o canteros medievales. Si esto fuera así, concédasenos al menos hablar de aquello que se deseó que la música dijera.

Merece la pena reflexionar también sobre la connotación ideológica y política que se ha atribuido a la música. Algunos críticos sostienen que el *Concierto de Aranjuez* se corresponde con la estética franquista. Frente a ella se alza la música de las vanguardias europeas, que representaría una visión más comprometida y renovadora no ya del arte, sino también de la vida y la cultura en general (y lo que ello lleva aparejado). El teórico marxista Gyorgy Lukács llegó a sostener que Wagner estaría implicado, hasta el final de los tiempos, en los usos que el nazismo hizo de su música. Podría parecer que a estas alturas es innecesario rebatir esta teoría, pero lo cierto es que hasta hace muy pocos meses no se permitía a las orquestas tocar su música en Israel. En cualquier caso, el uso de la música de Wagner en los actos nazis —o en *Apocalypse now* de Francis Ford Coppola— no deja de ser una manipulación digna de ser estudiada.

Cuestión de hondísimo calado es también la consideración de la música como lenguaje. La música —y resumo aquí una opinión extendida entre algunos lingüistas—, no tiene palabras; la música excluye el diccionario. Esta es una de las grandes diferencias que la separaría de la poesía. Claude Lévi Strauss ha recordado el interés del filósofo Michel-Paul-Guy de Chabanon (1730-1792), que se planteó con extraordinaria perspicacia el problema del significado de la música y su relación con la lengua hablada. Chabanon —que se interesaba por las arañas y les tocaba el violín para saber qué clase de música despertaba su sensibilidad— llegaba a conclusiones muy lúcidas. La lengua hablada —glosaba Lévi Strauss— puede