

Introducción

No podemos no oír. Oímos desde antes de nacer
hasta los instantes en que morimos. Oír se dijo en latín
abaudire, que en castellano terminó dando obedecer.
¿Podemos no obedecer a la música?

PASCAL QUIGNARD
El odio a la música

Llama la atención que, en literatura, suele hablarse de «juego» (por ejemplo, el de un autor con la estructura de su novela o con determinados recursos que emplea) para indicar con ello la ruptura de reglas o convenciones, si bien los juegos (la rayuela, el parchís o el tenis) se definen justamente por *ser* un conjunto de normas rígidas e inamovibles, sin las cuales sencillamente no existirían. Este uso particular del término nos da más de un punto de partida para las siguientes páginas, ya que lo que estudian es el conjunto de reglas que supone un tipo singular y sorprendente de juego en el que los autores rompen convenciones narrativas y estilísticas con el fin de *salir* del medio que les es propio (las palabras, la literatura) e imitar y evocar otro: la música.

Tal vez por el componente tan idiosincrásico de este juego anónimo (tanto en el sentido de ruptura de normas como en el del trastorno del lenguaje que nos hace no llamar a las cosas por su nombre), la reacción de sorpresa es una de las más frecuentes cuando quienes nos ocupamos de algo aparentemente insólito como las novelas que incorporan patrones y estructuras musicales mencionamos

nuestro objeto de estudio. «Pero, ¿eso existe?», suele ser la primera pregunta, seguida poco después de algo así como «¿pero eso está hecho a propósito?». Mi respuesta suele consistir en algún tipo de analogía. Que una novela imite la música de forma involuntaria es tan improbable como que, fruto de amontonar al azar materiales de construcción, surja un puente que se mantenga imponente en pie.

Muchos escritores recurren a la música en busca de un modelo formal que permita incorporar al texto un nivel añadido con el que expresar sus inquietudes. La imitación de la música nos habla a menudo de cuestiones como la insuficiencia del lenguaje como medio de expresión, el funcionamiento de la consciencia humana, la captación del flujo de pensamiento mediante patrones y procesos dotados de una lógica poco convencional, el orden oculto y trascendente del cosmos (la armonía de las esferas grecolatina), o incluso una pulsión sensual tan insoslayable y acuciante como los ritmos desbocados de determinadas obras. Pero, ante todo, atestigua una necesidad fundamental: la de crear coherencia.

¿Cómo se producen estas imitaciones de la música y cómo estudiarlas de forma significativa? He aquí una de las principales tareas que afronta este libro. La cuestión es más intrincada de lo que parece: hay una tendencia a emplear de forma gratuita las comparaciones con la música simplemente como mecanismo laudatorio del texto al que se aplican; la música, además, al no *decir* nada, al no emplear signos ni conceptos como lo hace cualquier lenguaje estándar, ofrece una resistencia adicional para ser analizada con rigor. Pero el hecho es que está presente en gran cantidad de obras literarias importantes, desde el simbolismo hasta la literatura electrónica de nuestros días, pasando por nombres tan destacados como Joyce, Proust, Huxley, Beckett, Forster o Mann. En español, atañe a autores de la talla de Cortázar, Carpentier, Benet, Cohen, Fresán o Muñoz Molina, entre otros muchos. Es decir, lejos de ser algo anecdótico o pintoresco, la música ha inspirado a cientos de escritores y ha dado lugar a obras literarias de primera magnitud.

¿De qué tipo de fenómenos estamos hablando? Para abrir boca, mencionaré dos ejemplos muy distintos. El primero proviene de

la *opera prima* del escocés Andrew Crumey, *Música en una lengua extranjera* [*Music, in a Foreign Language*] (1994)¹. Construida sobre un andamiaje metaficcional y a partir de una técnica emparentada pero no exactamente correspondiente con la «novela de la novela» (es decir, un protagonista que es escritor y que escribe lo que finalmente es la novela que leemos), Crumey estructura el texto en treinta y un capítulos. El primero de ellos es el capítulo 0, de tal modo que el último es el 30 y que el lector debe preguntarse el porqué de esta numeración no convencional. Un primer rayo de luz surge al leer las reflexiones que la novela contiene sobre las *Variaciones Goldberg* y percatarse de que *Música en una lengua extranjera* forma parte del cada vez más nutrido grupo de narraciones que en los últimos cincuenta años se construyen a semejanza (estructural o técnica) de dicha pieza. El capítulo inicial es el 0 porque es el aria, a partir de la cual surgen treinta variaciones, las mismas que contiene su modelo. Y la idea de la variación es, justamente, la clave interpretativa de todos y cada uno de los aspectos temáticos de la novela (la amistad y la traición, el amor romántico, la cosmología y la física, la revolución política y la historia, la creación literaria...). La consecuencia de ello es que la imitación de la célebre obra de Bach traslada las reflexiones abstractas que el narrador y los personajes formulan en diversos momentos a la carne y el hueso del texto, a la relación entre las distintas historias y planos narrativos y a las ideas que a través de ellos afloran. Todo elemento temático y formal de la novela, entonces, reclama verse como variación de otra cosa: las digresiones, los hechos narrados, las relaciones amorosas de los personajes, el universo ucrónico en el que transcurre la acción principal (una Inglaterra comunista), las sonatas que los dos protagonistas (aficionados a la música) ensayan, los mismos párrafos que leemos y que en no pocas ocasiones reformulan párrafos anteriores. La consecuencia es que la estructura musical de la novela teje un vínculo entre el núcleo emocional del relato (condensado en la *Sonata a Kreutzer* que

1. La primera vez que menciono el título de una obra no traducida al español incluyo entre corchetes su título original.

los protagonistas tocan juntos) y el aspecto constructivo y formal, proclive a una especulación intelectual también muy presente (al que apuntan las *Variaciones Goldberg*). Beethoven junto y frente a Bach. La música es esa bisagra, es el patrón de sentido global y es el germen de la poética de la variación que la novela desarrolla en el aspecto humano, metaliterario, científico (Crume y es, como su protagonista, físico teórico) e histórico (el coprotagonista es historiador).

Pero puede presentarse también como ejemplo inicial una única oración que se encuentra en la obra del músico y novelista británico Anthony Burgess, uno de los autores más finos a la hora de incorporar ritmos, técnicas o estructuras de la música. El comienzo de su relato «K 550 (1788)»², contenido en *Mozart y la Wolf Gang* [*Mozart and the Wolf Gang*] (1991), sorprende al lector con una reiteración un tanto extraña: «He himself, he himself, he himself trod» [en español podría valer como aproximación «Él clavó, él clavó, él clavó el pie»]. La triplicación del sujeto se da, para sorpresa del lector, en varias ocasiones y con distintos verbos (*did, stands*) y complementos. Lo que aquí nos interesa es que la oración sigue el mismo esquema acentual que el célebre motivo inicial de la *Sinfonía n.º 40* de Mozart, catalogada como la K 550; además, las palabras se repiten igual que se repiten las notas de la melodía, e incluso encontramos una aliteración del fonema /h/ que intenta aproximarse a la ligadura de las dos primeras notas del motivo. La dimensión acústica de la oración «He himself, he himself, he himself trod» imita por tanto la dimensión acústica de la música, en este caso, del motivo inicial de la sinfonía (véase la figura 1). Adicionalmente, implica una imitación estructural que da una particular cohesión al texto, ya que, conforme avanzamos en su lectura, percibimos la reaparición del patrón acentual de forma análoga a las reapariciones de dicho motivo musical en la sinfonía.

2. No se trata de un relato en sentido estricto, puesto que la obra en cuestión es una novela compuesta de una suma heterogénea de elementos (por ejemplo, mezcla de verso y prosa constantes). «K 550 (1788)» es entonces más bien un capítulo, si bien totalmente autónomo del resto de la obra y con una técnica compositiva netamente diferenciada.



FIGURA 1. Motivo inicial de la *Sinfonía n.º. 40* de Mozart junto con el texto de Burgess.

A partir de esta constatación, y de las decenas de ellas de análoga naturaleza que aguardan en el relato de Burgess, podemos percatarnos de que la historia que se nos cuenta sigue un patrón narrativo peculiar que se desprende de la forma sonata y al que Burgess insufla un contenido propio. Además, siguiendo a Wolf (1999: 66) y Neubauer (1997), el hecho de que la narración esté ambientada en el siglo XVIII nos habla a su vez de cómo la recepción y apreciación de la música está siempre condicionada por elementos culturales y contextuales. Pero tal vez lo más relevante aquí es que, en la invisible red musical que Burgess teje, las palabras van quedando atrapadas como pequeños insectos, de tal manera que una buena parte del placer de su lectura se deriva de la detección de tal telaraña a partir de las moscas enredadas en ella. Es decir, de la sorpresa (análoga a la del insecto volador) que brindan los recursos imitativos y el reconocimiento de su sentido. También hay recompensa en los efectos que tal proliferación imaginativa de analogías musicales tiene en nuestro cerebro lector, al que, llegado un punto, le parece que está haciendo algo parecido a escuchar, a captar rasgos musicales, en lo que constituye una hormigueante alucinación pseudo-sonora que nos hace contemplar desde una perspectiva nueva, no automatizada, la propia experiencia de prestar atención a la sinfonía de Mozart. El botín de todo ello no es frugal: coherencia interna, recreación de una experiencia sensorial, emocional e intelectual ausente, atribución de un contenido a la música y creación de sentido al entenderla como una narración.

Se trata de un ejemplo muy concreto e inmediatamente perceptible que constituye solo una pequeña muestra entre la variedad de fenómenos que podemos catalogar como imitación de la música en

la literatura. Ahora bien, pone encima de la mesa algunas preguntas fundamentales: ¿qué es lo que nos faculta para entender este patrón rítmico recurrente como una imitación de la música?, ¿qué mecanismos intervienen para percibir esta analogía como significativa?, ¿qué otras posibilidades existen de llevar esto a cabo?

Que las estrategias para construir un discurso literario a partir de patrones musicales sean muy diversas no quiere decir que toda analogía sea justificable o pertinente. Así, como la mayoría de sus semejantes, puede decirse que este libro surge de una insatisfacción. Cualquiera que busque escribir sobre literatura o sobre música dispone de un material potencialmente inacabable, pero, cuando se trata de realizar un estudio conjunto, como el que aquí se plantea, es fácil llegar con rapidez a un punto muerto. El uso de términos musicales para caracterizar todo tipo de obras literarias es, sin embargo, una práctica cotidiana. Tanto los autores como los críticos suelen trazar paralelismos entre la música y lo que escriben o leen, y creo que cualquiera que siga con cierta asiduidad los suplementos culturales, lea artículos de investigación o simplemente eche un vistazo a las contracubiertas de los libros podrá recordar algún ejemplo de ello. Además, música y literatura suelen presentarse como artes hermanas. Artes que comparten la misma matriz en la Antigüedad³ e incluso poseen una base y origen evolutivo comunes⁴.

Tal vez sea esta aparente convergencia lo que explique la asiduidad con la que encontramos atribuciones de musicalidad a todo tipo de obras literarias. Por ejemplo, la supuesta 'orquestración' que el autor lleva a cabo, la musicalidad de su prosa o la organización sinfónica de su novela. Cuando empezaba a trabajar sobre esta cuestión, me asaltaban moleestamente las mismas inquietudes, y me preguntaba qué querían decir este tipo de afirmaciones, si es que realmente querían decir algo; me cuestionaba si en realidad había o podía haber elementos musicales en los textos literarios, o en qué sentido había que entender entonces esa supuesta *musicalidad*.

-
3. Fundamentalmente porque ambas se transmiten a través de estímulos auditivos y pueden por tanto darse conjuntamente.
 4. Philip Ball (2016) resume las principales teorías en este campo.

La exposición de este tipo de problemas podría prolongarse varios párrafos. No obstante, el detonante de este libro queda ya patente: el deseo de entender y aclarar una serie de procedimientos formales. Este libro analiza los diversos modos en los que la literatura puede incorporar elementos musicales, así como las consecuencias que habitualmente se derivan de ello. Es decir, el objetivo principal es entender qué mecanismos entran en juego cuando un texto literario pretende tener una cualidad musical y llegar a una comprensión algo más profunda (esto es, más clara, pero no necesariamente sencilla) de cómo muchas obras literarias reclaman la música para cobrar pleno sentido y ser interpretadas. Ahora bien, el interés del análisis no se limita a aquellas obras en donde la música desempeña un papel protagonista y preponderante, sino que, como se verá, es igualmente significativo en otras donde es solo uno entre otros muchos temas y recursos presentes.

Este libro no está dirigido a los especialistas en relaciones melo-poéticas o, en todo caso, no solo a ellos. Lo que ante todo pretende hacer es dar alguna pauta valiosa a muchos lectores que, por ocio o por negocio, busquen incluir la música en su análisis del texto e ir más allá del impresionismo y el uso vaporoso de los términos musicales que muy a menudo puede observarse. Esto tiene una clara implicación en cuanto al enfoque adoptado: el libro es técnico, pero tiene un carácter accesible para todo aquel interesado en la cuestión, sin que para su lectura se requiera ningún conocimiento o bagaje previo en el campo. Y también sin que sean necesarios conocimientos de teoría musical. Ello no supone ninguna renuncia al rigor ni al empleo de los términos más o menos técnicos de curso corriente en esta área; simplemente no doy por hecho su conocimiento previo y me ocupo lo mejor que puedo de ofrecer definiciones claras y precisas de cada uno de ellos. Al final de cada capítulo, el lector podrá encontrar un breve listado comentado de lecturas para ampliar la información y el análisis de los temas tratados.

Asimismo, compagino la exposición novedosa de ideas propias que considero útiles para entender determinados fenómenos con la explicación de las principales teorías existentes. En este sentido, la

base del libro la constituyen las ideas de Werner Wolf, a quien puede considerarse como el padre contemporáneo del campo. Sus trabajos son a la intermedialidad músico-literaria lo que los de Gérard Genette son a la narratología, y aparecen explicados con detalle por primera vez en español aquí. Si bien este volumen posee una extensión más modesta, se trata de un carácter parecido al de las guías de lectura y *companions* tan difundidos en el ámbito anglosajón: por un lado, una presentación del campo y de sus principales líneas; por otro, una valoración crítica de ellas y un intento de aportar nuevas ideas sobre los temas tratados. Creo que es una labor necesaria en la medida en la que no existe ningún libro de esta naturaleza en español. La bibliografía disponible dentro de nuestras fronteras sobre música en la literatura es escasa y en general no muy actualizada. Además, se centra ante todo en la música como tema que diversas obras literarias abordan, más que como un influjo formal o un patrón compositivo. No es que esto último sea ni más ni menos relevante que lo primero; simplemente se trata de cuestiones distintas, siendo la segunda algo que muchas obras exigen tener en cuenta y cuyo análisis proporciona una mejor comprensión de ellas (¡y de sus temas!), así como, de forma más general, del tipo de vínculo que es posible generar entre las dos artes. Conviene indicar, por tanto, que lo que aquí se propone no es una historia de las relaciones entre música y literatura.

Por otra parte, he de señalar que los ejemplos que se tomarán en consideración para ilustrar las distintas ideas que se desarrollan provienen de textos narrativos ficcionales en prosa, novelas en su mayor parte. No obstante, el conjunto de recursos musicales que un poema y una novela pueden movilizar es exactamente el mismo, y una gran parte de lo dicho es plenamente aplicable a cualquier texto literario, con independencia del género al que pertenezca. Huelga decir que la poesía es un terreno fértil para esta exploración y que un número apabullante de los grandes poetas españoles de los últimos ciento cincuenta años se sirve de los procedimientos que este libro desgrana.

Las primeras ideas que se exponen (capítulo I) presentan una clasificación de los distintos tipos de interacción entre música y li-

teratura. A partir de aquí, ya incardinados en la música *en* la literatura, me ocupo de varios conceptos fundamentales para entender el tipo de fenómenos que caracterizan a toda novela musical (imitación, iconicidad, intermedialidad, transmedialidad) y perfilo un breve recorrido por los principales hitos en el estudio del campo a partir de la Segunda Guerra Mundial. Esto conduce a señalar tres usos críticos cuestionables que son especialmente comunes.

Pero el meollo de la imitación de la música en la literatura se presenta, ya pertrechados del andamiaje conceptual necesario, en el capítulo II, en donde distingo las cuatro posibilidades que podemos sistematizar para incorporar formalmente la música en un texto literario, a la vez que busco los posibles límites de esta categorización. Además, presento cinco temas que de forma recurrente la música suele tratar en todo tipo de obras. El capítulo III, por su parte, prosigue con una cuestión de suma relevancia: ¿cómo sé que estoy leyendo una novela musical? Para ello, señalo una serie de indicios comunes y, sobre todo, me ocupo del papel de los paratextos para apuntalar o directamente generar lecturas musicales.

Uno de los grandes temas de la literatura ha sido siempre la propia escritura. La novela musical es particularmente propensa a desarrollar rasgos meta-referenciales (es decir, a hablar de sí misma), tal y como se muestra en el capítulo IV. Al jugar con los límites del propio medio lingüístico emulando los de otro medio no verbal, muchos textos plantean una reflexión más o menos encubierta sobre su propia condición de novelas o de signos lingüísticos. Por ello, y dado que lo entiendo como una parte integral de la ficción musicalizada, le dedico un capítulo entero.

Este último capítulo es el que le dedica un mayor espacio a la crítica literaria de obras concretas. Porque *Punto contra punto* es ante todo (aunque no solo) una teoría de la imitación de la música en la literatura. Tal vez por ello, no sigue el planteamiento, muy habitual en la estructuración de ensayos académicos, que consiste en comentar una selección de obras (una o dos por capítulo) que sinteticen los fenómenos estudiados para sacar, a partir de ellas, las ideas y teorías generales (por ejemplo, los tipos de imitación). Más que

poner el foco sobre el análisis de obras concretas, he preferido aquí utilizar los conceptos, ideas y problemas que plantea la imitación de la música en la literatura como hilo conductor y acompañarlos de multitud de ejemplos.

Punto contra punto forma parte de un proyecto de análisis de la presencia de la música en la literatura que constará de un segundo volumen, *Surcos sonoros*, dedicado a profundizar en varias cuestiones mencionadas aquí que, más que sentar fundamentos teóricos, tienen que ver con las derivas (temáticas, formales, compositivas) que han cultivado las novelas musicales de las últimas décadas. Algunas de estas posibilidades son la revitalización del antiguo tópico de la armonía de las esferas, la tendencia (localizable en un centenar de obras) a incluir partituras como parte constitutiva de la novela o el influjo que la música pop también ha tenido sobre la creación literaria, especialmente a través de lo que denomino superestructuras musicales (un CD, un vinilo, un concierto en directo) tomadas como molde narrativo, tal y como se aprecia en obras de autores como Jennifer Egan, Rodrigo Fresán, Antonio Orejudo o Thomas P. Reverdy.

El presente *Punto contra punto* y el futuro *Surcos sonoros* pueden tomarse como dos nódulos en los que confluyen diversos cables que, en forma de artículos, he ido publicando en el último lustro. Algunos de ellos son la base de varias secciones de estos dos libros, mientras que otros desarrollan cuestiones que aquí aparecen resumidas o solo mencionadas. El listado bibliográfico final permite por tanto ampliar muchas de las cuestiones tratadas y abordarlas partiendo del sentido y manifestación concreta que tienen en diversas novelas y autores del ámbito español e hispanoamericano (como sucede en los artículos que le dedico a Julián Ayesta, Alejo Carpentier o Andrés Caicedo, por ejemplo). En todo caso, como ya he señalado, el recorrido que aquí se propone pretende ante todo refinar nuestra comprensión global del fenómeno y afilar las herramientas para poder emplearlas en cualquier tipo de análisis particular. Empecemos pues.