



## El proceso de creación y recepción en las obras literario-musicales

MARÍA ISABEL DE VICENTE-YAGÜE JARA  
UNIVERSIDAD DE MURCIA

¿De qué manera dialogan las artes? ¿Cómo se interpelan los diferentes lenguajes artísticos? ¿Es posible transformar un texto literario en materia musical? ¿Y traducir la sintaxis musical en una novela? ¿Qué mecanismos creativos son activados por compositores y escritores? Por otra parte, ¿cómo leemos una composición musical? ¿Cómo escuchamos una obra literaria? Son cuestiones que, lejos de poseer una sencilla formulación, forman parte de este debate que nos ocupa al analizar las conexiones entre la literatura y la música, y ponen de manifiesto las fronteras entre las disciplinas musicológicas y lingüístico-filológicas. Así, los enfoques de la Musicología, la Estética, el Análisis del discurso, la Semiótica, la Lingüística del texto, entre otros campos de estudio, ofrecen distintos puntos de vista en la interpretación de estas obras mixtas, en función de su propia metodología. El análisis formal o estructural de las obras, la traducción e interpretación del código, los significados otorgados a los significantes, los procedimientos retóricos literarios y musicales, la tipología de los textos y la clasificación de estos según unas cualidades compartidas no son una empresa fácil cuando la tarea es abordada desde ópticas metodológicas plurales que no son capaces de contemplar y aislar la especificidad de este tipo de obras literario-musicales.

Por su parte, la Literatura Comparada ya ha mostrado su interés por enmarcar y catalogar el análisis de estas obras mixtas en su ámbito de estudio. En este sentido, podemos señalar los volúmenes de ciertos estudiosos que han



ofrecido unas pinceladas teóricas a las obras que unen en sus presupuestos creativos los lenguajes literario y musical: Weisstein (1975: 297-316), Mühlenfels (1984: 169-193), Wellek y Warren (1979: 149-161), Brunel, Pichois y Rousseau (1996: 93-95), Chevrel (2009: 19-20), Brunel y Chevrel (1989: 245-261), Pageaux (1994: 149-166), Villanueva (1994: 106-107), Guillén (2005: 124-132).

Por otra parte, parece evidente que, dada la naturaleza específica de cada uno de los sistemas de signos que articulan el lenguaje verbal y el lenguaje musical, es necesario poner de manifiesto las convergencias y diferencias semióticas de estos. Roman Jakobson (1984: 16) ya sostenía la primacía del lenguaje verbal sobre el resto de sistemas de signos:

el sistema semiótico primordial, básico, y más importante, es la lengua: la lengua es, a decir verdad, el fundamento de la cultura. Con relación a la lengua, los demás sistemas de símbolos no pasan de ser o concomitantes o derivados. La lengua es el medio principal de comunicación informativa.

Por su parte, Umberto Eco, al definir los distintos tipos de signos, se refería a la lengua verbal como el objeto primario de la teoría de la significación y de la comunicación, siendo los restantes lenguajes "aproximaciones imperfectas, artificios semióticos periféricos, parasitarios e impuros, mezclados con fenómenos perceptivos, procesos de estímulo-respuesta, etc." (1985: 294-295). No obstante, más adelante Eco sigue afirmando que pese a que el lenguaje verbal es el artificio semiótico más potente, "existen otros artificios capaces de abarcar porciones del espacio semántico general que la lengua hablada no siempre consigue tocar" (1985: 298).

¿Qué ocurre entonces con la posible cualidad de efable en ambos lenguajes? A la luz de estas definiciones se podría aludir a la efabilidad total del lenguaje verbal, frente a la naturaleza no referencial de los signos musicales. Sin embargo, es preciso diferenciar aquí lo verbal de lo literario, ya que el establecimiento de la especificidad literaria y sus principios constructivos lleva ocupando no pocas páginas a los teóricos de la literatura desde el comienzo de sus estudios. Por otra parte, los esfuerzos por definir y fijar las características del lenguaje literario no han sido más diversos o complejos que aquellos dirigidos al funcionamiento del texto musical, a la posibilidad de



asociar referentes a la música o, incluso, otorgar un sentido a las composiciones musicales. En este sentido, la corriente musical referencialista sostuvo que los estímulos musicales señalaban objetos extramusicales, mientras que la postura absolutista defendía que un estímulo musical indicaba un acontecimiento musical. Así, por ejemplo, Meyer (2008) identificó dos tipos de significados: significado "designativo" para el primer caso (es el tipo de significado que poseerían los signos lingüísticos) y significado "incorporado" para el segundo.

Llegados a este punto, ¿qué ocurre con aquellas obras que unen en sus presupuestos creativos ambos tipos de códigos? ¿Debemos entender en la suma de ambos procesos creadores el resultado válido para el análisis del mecanismo de estas obras? ¿Qué sucede, a su vez, con los mecanismos de recepción? ¿Estamos aquí, quizás, ante un nuevo lenguaje que requiere su propio mecanismo poético y, a su vez, estético? En definitiva, podríamos afirmar la existencia de un nuevo lenguaje al que otorgaríamos la denominación de "melopoético", recogiendo la fórmula ya empleada por Barricelli (1988). Y sería necesario, por tanto, delimitar el tipo de géneros y obras que responden a esta categoría desde la Edad Media al siglo XXI.

La palabra y la música están estrechamente unidas desde el principio de los tiempos. Si comenzamos su recorrido desde la Edad Media, tanto el canto gregoriano, donde la música se amoldaba a los acentos, cadencias y fonética del texto, como los cantares de gesta o la canción trovadoresca, en el ámbito profano, muestran esa unión inseparable de texto y música. Con respecto a la escena, también se ha de mencionar el drama litúrgico medieval con presencia de música. En el Renacimiento, el triunfo de la polifonía presenta fundamentalmente dos procedimientos compositivos: la homofonía que, con un diseño melódico fundamentalmente paralelo, facilita la comprensión del texto; y el contrapunto, donde cada una de las voces tiene su propio desarrollo musical. Destaca el madrigal renacentista, basado en textos poéticos, dado su interés por ilustrar musicalmente el sentido de las palabras a través del recurso conocido como "madrigalismo". El villancico, la canción y el romance han de subrayarse también como formas vocales en este marco de estudio. Además, contextualizada en una misma corriente de impronta músico-textual, surge la



teoría de los afectos renacentista que pretende la expresión de los textos a partir de un ideal estético de medida y equilibrio.

En el Barroco se produce una importante transformación en la relación del texto con la música, al desarrollarse una auténtica retórica musical dirigida al establecimiento de analogías entre las figuras retóricas y los procedimientos musicales, es decir, la aplicación de las reglas de la Retórica a la creación musical. En esta línea, la estética musical barroca persiguió la expresión de las pasiones, afectos o movimientos del alma. En el Barroco también tiene lugar el desarrollo de la monodia acompañada, con un bajo continuo como cimiento armónico que permite la claridad del texto a través del predominio de una sola voz. Por último, el género vocal por excelencia en esta época es la ópera (pese a que anteriormente ya han ido surgiendo otras manifestaciones escénicas literario-musicales), género que seguirá desarrollándose durante el Clasicismo.

En el Romanticismo, por un lado, la música instrumental o absoluta (alejada de todo referente o significado) disipa por primera vez la idea de que la música siempre debe estar supeditada a un texto. Por otra parte, géneros como el *lied* y la ópera siguen corroborando la realidad inseparable que suponen texto y música, en el ideal estético romántico de la fusión de las artes. Posteriormente, en los siglos XX y XXI, la relación entre música y el lenguaje viene marcada por las distintas tendencias estéticas en una diversidad de géneros y estilos.

A continuación, si nos detenemos en ejemplos concretos, con independencia de la época, una obra instrumental pura, como un vals de Frédéric Chopin, no lleva asociado en principio un significado extramusical más que el de la propia denominación del género de la danza mencionada. Sin embargo, en la obra clavecinística de Johann Kuhnau destacan sus seis *Sonatas bíblicas*, las cuales son introducidas por un prefacio explicativo y comentadas a lo largo de su desarrollo mediante epígrafes que anuncian la acción, además de estar tituladas según episodios y personajes del Antiguo Testamento ("Il Combattimento trà David e Goliath", "Il Maritaggio di Giacomo", "Gideon Salvatore del Populo d'Israel"...).

El poema sinfónico *Mazeppa* de Franz Liszt, correspondiente al estilo de la música programática, lleva incorporado en su sistema compositivo, como



programa, el poema homónimo de Víctor Hugo. Del mismo modo, “L'après-midi d'un faune” de Stéphane Mallarmé es el programa empleado por Claude Debussy en su obra *Prélude à l'après-midi d'un faune*. También podemos mencionar el poema sinfónico *Don Quixote* de Richard Strauss, con programa hartamente conocido en las letras hispánicas. Por otra parte, en la primera edición de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, cada uno de los cuatro conciertos iba precedido por un soneto, cuyos elementos se muestran en coherencia temática con las continuas alusiones onomatopéyicas de la música: los felices cantos de los pájaros, el suave soplar de la brisa y los bailes de ninfas y pastores en la pradera florida en "La primavera"; la languidez del hombre y el ganado, la contienda entre Céfiro y Bóreas, el tropel furioso de moscas, y el granizo sobre la espiga y el grano en "El verano"; la feliz cosecha y el baile y embriaguez de campesinos rebosantes del licor de Baco en "El otoño"; el tiritar de dientes, el temblar entre la nieve fría y el caminar atento sobre el hielo en "El invierno".

Ante tales obras, es posible descubrir tres enfoques compositivos en el mecanismo creativo de lo que hemos denominado un nuevo lenguaje melopoético: expresivo, representativo y narrativo. Un enfoque expresivo se encontraría en las obras de reducidas dimensiones, cuyo significado permanece invariable en el transcurso de todo su desarrollo. Un enfoque representativo consistiría en la imitación de temas como la naturaleza, las acciones humanas o ciertos sonidos pertenecientes a la realidad extramusical, a través de simbologías y correspondencias retóricas. Por último, un enfoque narrativo justificaría la configuración estructural de la obra, con pasajes ilustrativos del programa literario correspondiente.

Diferente es el mecanismo de géneros como el *lied*, la cantata, el oratorio, el teatro musical, la zarzuela o la ópera, donde palabra y música se reclaman como artes de desarrollo temporal sincrónico interdependientes. Nos referimos a obras que han de considerarse verdaderos productos interartísticos literario-musicales, donde música y literatura se reclaman y ninguno de los lenguajes actúa como ornamento externo del otro. En ocasiones, ciertos teóricos han sostenido la absorción y asimilación de las palabras por la música, destacando que la obra ideal sería aquella donde un texto es reducido a un puro juego verbal. Sin embargo, la relación entre ambos lenguajes en el tipo de



obras que nos ocupa es siempre significativa y el equilibrio entre ellos garantiza su correcta interpretación. Incluso en los casos extremos de la escritura vocal del recitativo, donde una voz que sigue los ritmos naturales y la acentuación del habla es acompañada por instrumentos, tampoco se daría la asimilación referida de un código por otro. En otros géneros, la música realza la verosimilitud dramática, aportando realismo afectivo a ciertas escenas. Se comprueba en muchas obras de música vocal cómo el sentido del texto, por un lado, y el sentido de la música, por otro, son totalmente diferentes al sentido del conjunto músico-literario: cada componente no se define más que por su relación con todos los demás. En esta línea, según Ruwet (1972), el texto de *Les noces* (cantata-ballet para solistas, coro mixto, cuatro pianos y percusión) de Igor Stravinsky (Figura 1) refleja un clima cotidiano, campesino e íntimo, inspirado en los ritos de matrimonio de la Rusia rural; mientras que la música, basada en el folklore ruso, presenta una orgía de ritmos y timbres, así como un lirismo anhelante de dimensión cósmica. Se comprueba en este ejemplo cómo se reparten los significados entre los lenguajes, lo que permite exponer a cada uno lo que el otro elude.

The image shows a page of a musical score for Igor Stravinsky's 'Les nocces'. The score is for a Soprano Solo and four pianos (I, II, III, IV), along with Piatti (wooden sticks) and Xylophone. The tempo is marked 'M. M. ♩ = 80'. The Soprano part has lyrics in Russian and French. The piano parts are marked 'sempre ff' and 'Ped.'. The Piatti part is marked 'f' and 'baguette en bois'. The Xylophone part is marked 'f'. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and dissonant harmonies characteristic of Stravinsky's style.

Fig. 1. *Les nocces* de Stravinsky (1922: 1)



Por otra parte, ciertos temas han gozado de gran fortuna en el panorama artístico, lo que ha dado lugar a numerosas recreaciones o transmodalizaciones genéricas (Genette, 1982). Conocidas son las comparaciones tematólogicas acerca de Don Quijote en Richard Strauss, Jules Massenet, Cristóbal Halffter, Maurice Ravel, Manuel de Falla y Robert Gerhard; Romeo y Julieta en Prokofiev y Tchaikovsky; o Fausto en Charles Gounod y Franz Liszt. La idea o historia temática original ha servido de hipotexto a las obras mixtas resultantes, es decir, un mismo hipotexto ha sido reelaborado en diversos hipertextos literario-musicales.

¿Y qué ocurre cuando se produce la verbalización de la música? Dicho de otro modo, cuando se traducen poéticamente los contenidos simbólicos de la música y se matizan y concretan los sonidos en unidades lingüísticas. Un ejemplo de música verbal que nos permite "oír" el inicio de una conocida ópera de Richard Wagner lo encontramos en "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*" de Luis Cernuda (1998: 346):

Sólo dos tonos rompen la penumbra:  
Destellar de algún oro y estridencia granate.  
Al fondo luce la caverna mágica  
Donde unas criaturas, ¿de qué naturaleza?, pasan  
Melodiosas, manando de sus voces música  
Que, con fuente escondida, lenta fluye  
O, crespa luego, su caudal agita  
Estremeciendo el aire fulvo de la cueva  
Y con iris perlado riel a en notas.

La transposición formal de las estructuras musicales a las literarias se encuentra en las novelas *Prochain épisode* de Hubert Aquin, *Point Contrapoint* de Aldous Huxley o *Variaciones Goldberg* de Nancy Huston, cuya estructura analítica responde a la forma musical de la fuga. A su vez, *Tonio Kröger* de Thomas Mann, *El lobo estepario* de Hermann Hesse y *La Traversée du Pont des Arts* de Claude Roy responden a la forma sonata. Las transposiciones metafóricas se explican en las correspondencias de las secciones, acciones y personajes del texto con los procedimientos estructurales de las formas musicales, según muestra el análisis de diferentes semiólogos, como Nattiez (2010) para el caso de la primera novela mencionada construida siguiendo la estructura compositiva de la fuga.



Así, una vez expuestos estos diferentes procesos creativos de la *melopoiesis* aludida, ¿cómo debemos entender sus fenómenos receptivos? A lo largo del siglo XX se han ido sucediendo diversas teorías literarias que, en función del objeto de sus argumentos, se han podido articular en tres perspectivas: teorías poéticas del autor, teorías poéticas del mensaje y teorías poéticas del receptor. Resulta fundamental rescatar la tercera dirección, que permite la integración cognitiva y cultural de textos, lenguajes y disciplinas, donde la obra literaria dialoga con el lector e interpela al mismo para llegar a una interpretación personal que ya no es resultado de voluntades creadoras ajenas, sino construcción singular del receptor en conexión con su experiencia vital. En el caso de la música, además, resulta más evidente todavía la necesidad de esa tercera perspectiva que bien podría materializarse tanto en la figura del intérprete, como en la del propio oyente, lo que daría lugar a un juego caleidoscópico de recepciones encadenadas y dependientes.

Por tanto, necesitamos considerar la figura de un receptor, ese lector-oyente que actualiza, otorga sentido y mantiene viva la obra de su creador. Si hemos de apostar por un análisis significativo del resultado hipertextual interartístico, que sea representativo y específico de los lenguajes enlazados, los procesos creativo y receptivo deben mantenerse unidos.

En *Lector in fabula*, Umberto Eco ya señalaba que el código textual va a limitar la libertad en la interpretación, ya que esta libertad está sujeta al mecanismo generativo del texto: las infinitas interpretaciones del texto son, por tanto, previsibles y no arbitrarias. Según Eco, “un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro” (Eco, 1987: 79). Con el propósito de comprender el proceso de significación y recepción, es preciso analizar el grado de cumplimiento de las expectativas generadas por una obra, que producen como resultado en el receptor una determinada “emoción”, término prestado en tal sentido de Meyer (2008). Así, con respecto a los tipos de expectativas, ya afirmaba Meyer que en una obra de tipo concreto (siglo XVIII, por ejemplo), el público espera un consecuente muy específico. Sin embargo, la expectativa podría ser más general en los casos en los que varios consecuentes resultan





igual de probables para un mismo antecedente, sin ser capaz el oyente de predecir de forma exacta cuál va a ser su resolución. Por otro lado, si prácticamente cualquier desenlace es aceptable, debido a modelos, estilos o géneros menos claros, el estado de confusión e incertidumbre del público domina la situación musical.

¿Qué significado tiene, por ejemplo, el artificio conocido como *diabolus in musica* o intervalo del diablo? Este tritono fue bautizado así en la Edad Media como disonancia y objeto de prohibición por parte de los teóricos, aunque su inestabilidad ha sido explotada en las extensiones y suspensiones de la tonalidad. El intervalo es empleado, por ejemplo, por Franz Liszt en su segundo vals *Mephisto*, con evidente sentido satánico, pero también representa a Wozzeck y Marie, personajes en conflicto en la ópera de Alban Berg, y se escucha a lo largo de *West Side Story*, donde es utilizado por Leonard Bernstein para insinuar la amenaza de violencia que se cierne sobre la relación entre María y Tony, y establecer así una atmósfera musical incómoda y siniestra.

Aunque atribuir un referente o un significado a la música sea una tarea harto compleja y no exenta de dificultades analíticas, su contenido emocional es indiscutible y, al mismo tiempo, el hecho de poder contar con un referente múltiple le otorga la virtud de expresar aquello que la palabra no logra comunicar. De hecho, el significado de la música en una obra literario-musical no tiene por qué llegar a la conciencia del receptor de manera verbalizada, lo que incrementa el atractivo que esta unión implica para la literatura. De aquí se desprende, por tanto, una búsqueda de alianzas entre los lenguajes que no hace más que reforzar al mismo arte de compromiso literario-musical.

Además, la recepción y percepción del significado no es un proceso pasivo, sino un proceso de búsqueda activo. Parafraseando el título de cierto capítulo de Roland Barthes (1987), los receptores escribimos la lectura y escribimos la escucha, toda recepción está supeditada a diferentes códigos, lenguas o estereotipos, e incluso la interpretación más subjetiva es fruto de un juego realizado a partir de reglas que provienen de un amplio espacio cultural. Resulta interesante rescatar la idea de las figuras articuladas que un pintor emplea para aprender a plasmar las posturas del cuerpo humano, con el fin de



comprender que en la actividad de recepción se otorga al texto literario-musical una determinada postura, fruto de los propios componentes que modulan la obra.

Desde esta perspectiva, tanto los procedimientos interesados por la comparación tematólogica anteriormente referida, como por el empleo de un programa literario en una obra instrumental o de textos explícitos en la música vocal requieren de la actualización intertextual del receptor para ser comprendidos, pues están supeditados a su descubrimiento. La transposición formal de las artes también exige la competencia del receptor, que debe disponer de las herramientas necesarias para que los mecanismos interartísticos cumplan su cometido semántico. No se trata de traducir la música en literatura, ni la literatura en música, sino de conectar los significados a favor de un nuevo sentido entrelazado.

Finalmente, resulta importante destacar que el estudio de las obras mixtas abordadas no ha de limitarse a indicar solamente las semejanzas o referir una mera alusión, sino que también debe afrontar el análisis de las especificidades de cada arte y buscar huellas e improntas concretas. El receptor construye la obra desde un amplio contexto con el que dialoga, con el que discute, al que interroga y al que responde en el proceso de reconocimiento de los ingredientes musicales en el texto y de los elementos literarios en el discurso musical.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BARRICELLI, Jean-Pierre (1988). *Melopoiesis: Approaches to the study of literature and music*. New York: New York University Press.
- BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (dir.) (1989). *Précis de littérature comparée*. París: Presses Universitaires de France.
- BRUNEL, Pierre; PICHOS, Claude; ROUSSEAU, André-Michel (1996). *Qu'est-ce que la littérature comparée?* 2.<sup>a</sup> ed. París: Armand Colin.
- CERNUDA, Luis (1998). *La realidad y el deseo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- CHEVREL, Yves (2009). *La littérature comparée*. 6.<sup>a</sup> ed. París: Presses Universitaires de France.
- ECO, Umberto (1985). *Tratado de semiótica general* (3.<sup>a</sup> ed.). Barcelona: Lumen.



- ECO, Umberto (1987). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (2.ª ed.). Barcelona: Lumen.
- GENETTE, Gerard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- GUILLÉN, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- JAKOBSON, Roman (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.
- MEYER, Leonard B. (2008). *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza.
- MÜHLENFELS, Franz Schmitt-von (1984). *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (2010). *La musique, les images et les mots. Du bon et du moins bon usage des métaphores dans l'esthétique comparée*. Québec: Fides.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1994). *La littérature générale et comparée*. París: Armand Colin.
- RUWET, Nicolas (1972). *Langage, musique, poésie*. París: Seuil.
- STRAVINSKY, Igor (1922). *Les noces*. Londres: J. & W. Chester.
- VILLANUEVA, Darío (1994). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus.
- WEISSTEIN, Ulrich (1975). *Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Planeta.
- WELLEK, René; WARREN, Austin (1979). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.