

**FÓRMULAS
RECURRENTES
DE LA NARRATIVA
EN LOS GÉNEROS EXTRA-
MUSICALES
Y EN LA MÚSICA**





Marta Grabocz

Traducción del francés

Alberto Leongómez H.

Foto: Javier Palacios Coca

Este artículo comienza por presentar diversas teorías sobre la estructura narrativa subyacente en cuentos, mitos y rituales, según teóricos tan representativos como Greimas, Jung y Levi-Strauss. El examen de sus confluencias hace luego posible detectar la existencia de fórmulas recurrentes en la estructura semántica profunda, en un esquema que permite hacer una generalización. Este tipo de estudio – llamado narratología – y su aplicación al análisis de géneros y obras musicales, constituye el núcleo del actual trabajo investigativo de la Doctora Marta Grabocz, quien amablemente nos ha cedido este artículo que forma parte de su libro *Musique, Narrativité, Signification*, antes de su próxima aparición en Francia.

Estructura semántica, modelo transformacional, oposiciones binarias, plano sintagmático, poiesis, peripecia, transfert.

RECURRENT NARRATIVE FORMULAE IN NON-MUSICAL GENRES AND IN MUSIC

This article begins by presenting some theories concerning the narrative structure concealed in tales, myths and rituals, as stated by some outstanding theorists as Greimas, Jung or Levi-Strauss. Once its confluences examined, it becomes possible to detect the existence of recurrent formulae within the deep semantic structure, thus revealing a scheme which may be generalized. This sort of study – namely narratology – along with its application in the domain of musical genres and works, constitutes the nucleus of the current investigative work of Marta Grabocz, who has kindly permitted as to publish this article, which is part of her book *Musique, Narrativité, Signification*, before its forthcoming release in France.

Semantic structure, transformational model, binary oppositions, syntagmatic shift, poiesis, transference.

FÓRMULAS RECORRENTES DA NARRATIVA NOS GÊNEROS EXTRA-MUSICAIS E NA MÚSICA

Este artigo começa por apresentar diversas teorias sobre a estrutura narrativa subyacente em contos, mitos e rituais, segundo os teóricos representativos: Greimas, Jung e Levi-Strauss. A análise das suas confluências torna possível detectar a existência de fórmulas recorrentes na estrutura semântica profunda, num esquema que permite as generalizações. Este tipo de estudo - chamado de narratologia - e sua aplicação à análise de gêneros e obras musicais, constitui o núcleo do atual trabalho investigativo da Dra. Marta Grabocz, quem gentilmente tem cedido este artigo que faz parte do seu livro: *Musique, Narrativité, Signification*, antes de sua próxima aparição na França.

Estrutura semântica, modelo transformacional, oposições binárias, plano sintagmático, poiesis, peripécia, transfert.

Desde los años de la década de 1990, hemos tratado de verificar si las grandes páginas de la música clásica y romántica calificadas como “dramáticas” – y que, por esa misma razón, conservan la atención del gran público – responden a las reglas de la narración, esto es, a aquellas normas que provocan la metamorfosis, la “purificación” y la catarsis a través del desarrollo del discurso literario o musical.

Hemos encontrado que ciertos “grandes movimientos” en obras de Mozart y Beethoven, de Liszt y de Chopin, con frecuencia se conforman al modelo narrativo transformacional descrito por Greimas, por lo menos en lo que concierne a la organización de los significados, esto es, en lo tocante a la estructura semántica profunda.

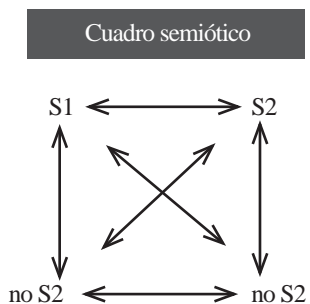
Al mismo tiempo, la mayor parte de las músicas instrumentales del romanticismo explotan, por su parte, las mismas reglas de la narración, aunque de manera simplificada. En cuanto a la música contemporánea, ella parece utilizar todos los recursos de formalización narrativa – de “puesta en forma” – del pasado: desde la gramática transformacional que opera en la estructura profunda, hasta los géneros románticos de programa narrativo descriptivo, pasando por los simples estadios sucesivos de una evolución por variaciones.

I Esquemas narrativos de los cuentos, dramas, mitos y rituales

Antes de presentar los tipos principales de realización de las reglas narrativas en música, nos parece oportuno recapitular las definiciones que proponen diversos teóricos, filósofos, narratólogos y semiólogos, con el fin de poner en evidencia la convergencia de sus propósitos, pues todos ellos tratan de ofrecer las claves que permiten organizar de manera eficaz un drama, un cuento de ficción, o un evento ritual.

Así pues, daremos comienzo a esta presentación con el modelo transformacional de Greimas. Su modelo constitucional está definido como la puesta en correlación de términos contradictorios emparejados en binomios¹:

Figura 1



¹ Cf. A. J. Greimas y J. Courtés, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, t. I, artículos «Carré sémiotique», «Parcours génératif», «Modèle constitutionnel»; confrontar también A. J. Greimas, *Du Sens I*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, p. 157-183 (capítulo: «Éléments d’une grammaire narrative»).

Si se consideran las operaciones diacrónicas posibles a partir de esta estructura, acrónica en un principio, podemos distinguir tres:

1. operación de negación
2. operación de implicación o de aserción
3. operación de presuposición

En este modelo, asistimos a la sucesión de tres o cuatro momentos-clave. La negación de un primer hecho o evento, implica la emergencia de una segunda situación de la cual la negación – la “peripecia” –, conlleva la confirmación o la pérdida definitiva de la situación inicial.

Esta estructura elemental de la significación, este modelo transformacional, no es otra cosa, en realidad, que una reducción de la serie de treinta y un funciones del cuento maravilloso presentadas por V. Propp².

Al concentrarse en las oposiciones binarias, Greimas logra reducir la serie de Propp a veinte funciones (cf. figura 2), y luego, yendo un poco más lejos, interpreta la relación de sucesiones de manera que éstas corresponden a transformaciones reales de la estructura³ (cf. *infra*, figura 3):

Figura 2

- 1) Prohibición vs. violación
- 2) Investigación vs. sumisión
- 3) Decepción vs. sumisión
- 4) Traición vs. carencia
- 5) Ausencia
- 6) Mandamiento vs. decisión del héroe
- 7) Partida
- 8) Asignación de una prueba vs. enfrentamiento de la prueba
- 9) Recepción de la ayuda (o ayudante)
- 10) Transferencia espacial
- 11) Combate vs. Victoria
- 12) Marca
- 13) Liquidación de la carencia
- 14) Regreso
- 15) Persecución vs. rescate (liberación)
- 16) Llegada de incógnito

² Cf. V. Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Éd. du Seuil, 1965, *passim*; cf. también: A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F., 1986 (Larousse, 1966) (capítulo: «À la recherche des modèles de transformation»).

³ Cf. P. Ricoeur, «Le récit de fiction», *La Narrativité*, bajo la dirección de D. Tiffeneau, Paris, Éd. du CNRS, 1980, p. 37.

Figura 3

Ruptura del orden y alienación		Reintegración y restitución del orden	
Prueba o tarea principal			
<i>pAC1C2C3 pA1 p1 (A2+F2+no c2) d no p1 (F1+c1+no c3) no p1 d F1 p1 (A3+F3+no c1) C2C3A (no c3)</i>			
Calificación	Búsqueda	Petición	
<p>A = contrato (imposición vs. aceptación) F = lucha (confrontación vs. victoria) C = comunicación (emisión vs. recepción) p = presencia d = desplazamiento rápido</p>			

Según Paul Ricoeur,

el análisis estructural de la narración podrá, en esa medida, ser caracterizado como una reducción de lo sintagmático a lo paradigmático⁴.

Así pues, este sistema de doble oposición introduce cuatro funciones, por una transformación simple. La narración entera aparece en el plano sintagmático como un proceso que se despliega, a partir de la ruptura del contrato, hasta la restauración del contrato roto. [...] En un juego de aproximación paulatina, todas las otras funciones de Propp (además del matrimonio), se ven reformuladas en función de las reglas de la transformación⁵.

El esquema de la prueba reformulado comporta, por su parte, dos binomios: imposición versus aceptación; confrontación versus realización exitosa y una consecuencia (prueba principal, que califica, o que otorga la gloria) (cf. *infra* figura 4).

Finalmente, explica Paul Ricoeur:

...todo el proceso dramático de la narración puede ser interpretado como la inversión de una situación inicial que, en suma, podría describirse como la ruptura de un orden para beneficio de una situación final, concebida como la restauración del orden⁶.

Figura 4 ⁷

Si hemos insistido en desarrollar esta presentación, es sólo porque queríamos poner en evidencia el hecho de que el esquema aparentemente simple del “cuadrado semiótico”, esconde toda una vida humana, toda una historia conmovedora, con su final

⁴ *Loc. cit.*

⁵ *Loc. cit.*

⁶ *Cf. ibid.*, p.38.

⁷ A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, op. cit., p. 197.

glorioso o desastroso, y con toda la carga de su efecto catártico, provocado por la serie de transformaciones que acontecen en el seno de un micro-universo semántico.

Aristóteles, en su *Poética*, trata la tragedia como la poiesis por excelencia. La esencia de la poiesis es, a su vez, el *mythos* (la acción) del poema trágico, y la aspiración de la poiesis no es otra cosa que la mimesis de la acción humana, que suscita el temor y la piedad⁸.

La imitación tiene por objeto – dice Aristóteles – no solamente una acción que se lleva a cabo hasta su fin, sino también unos acontecimientos capaces de suscitar el temor o la piedad; puesto que estos sentimientos nacen sobre todo **mientras que los eventos** – desencadenándose siempre los unos como consecuencia de los otros – **tienen lugar sobre el fondo de nuestra expectación** y contra ella. De allí proviene el que las historias de ese tipo sean necesariamente las más bellas⁹.

Al hablar de las partes, de los elementos constitutivos de la tragedia, Aristóteles distingue entre las historias simples y las historias complejas.

Por acción **simple**, entendemos una acción que se desarrolla y que, según nuestras definiciones, es coherente y unitaria, en la cual el **vuelco** de la fortuna **tiene lugar sin peripecia ni reconocimiento**; por acción **compleja**, en cambio, entendemos aquella en la que el **vuelco se da con reconocimiento o peripecia**, o con las dos. **La peripecia es, como se ha dicho, el giro de la acción en sentido contrario**, y esto, para retomar nuestra formulación, según la apariencia verosímil o la necesidad¹⁰.

Para producir el efecto propio de la tragedia,

Es necesario que, en las más hermosa de las tragedias, la **disposición de los elementos no sea simple sino compleja**, y puesto que esta tragedia debe además imitar los acontecimientos que suscitan temor y piedad [...], no podría verse allí que hombres justos pasen de la felicidad a la desgracia, [...] ni que los inicuos pasen de la desgracia a la felicidad [...]. Aún queda, en consecuencia, el caso intermedio: es aquel de un hombre que, sin ser incomparablemente virtuoso y justo, **se encuentra en la desgracia** no por causa de sus vicios o de su maldad, **sino por causa de algún error** [...].

He aquí, pues, según las reglas del arte, la disposición que permitirá componer la más hermosa tragedia¹¹.

Así pues, en Aristóteles se encuentra tanto *la negación de la situación inicial*, la “ruptura del contrato” de Greimas (*el vuelco de la fortuna con o sin peripecia*, esto es, con o sin el “giro de la acción

en sentido contrario”), que deriva de hechos exteriores a los personajes, como se encuentra también la etapa del “reconocimiento” – que correspondería en Greimas a la serie de pruebas – así como el fracaso en el restablecimiento del orden inicial que, para Aristóteles, es la condición *sine qua non* para suscitar los sentimientos de temor y de piedad (es decir, el recogimiento seguido de la “purificación” que, en la disposición espiritual y mental del público, hacen posible el nuevo comienzo y el renacimiento).

Según Levi-Strauss,

el objeto del mito es el de proporcionar un modelo lógico para resolver una contradicción (como una tarea irrealizable, etc.)¹².

El mito se desplegará como una espiral – las secuencias diacrónicas exigiendo ser leídas sincrónicamente (ver las filas y las columnas del cuadro descriptivo del mito de Edipo y de otros mitos que figura en su libro) –, hasta que el impulso intelectual que le ha dado a luz se encuentre agotado¹³.

Levi-Strauss ha bosquejado entonces, él también, un procedimiento puramente deductivo, sobre la base de un modelo construido de manera axiomática.

En la *Antropología estructural*, él asevera que todo mito puede ser reducido a una relación canónica del tipo:

$$F_x(a) : F_y(b) = F_x(b) : F_{a-1}(y)$$

En esta fórmula, dos términos (a,b) son dados simultáneamente, así como dos funciones (x,y) de esos términos. Asistimos a una relación de inversión de los términos, si:

1. uno de los términos es reemplazado por su contrario (a a-1) (ver la relación de contradicción o de negación de Greimas);
2. una inversión correlativa se produce entre el valor de la función y el valor del término (aquí arriba: y, a).

Es con la ayuda de esta doble inversión que la estructura del mito resuelve una contradicción y crea nuevos valores.

Si ahora nos viene la idea de examinar, a propósito de las oposiciones dobles, algunos ejemplos prestados de Jung, es porque se supone que Greimas conoció el trabajo emprendido por Carl Gustav Jung, tal como está expuesto en su obra titulada *La psicología del transfert*¹⁴, que data de 1946. En dicha obra, se encuentra una serie de explicaciones de grabados del *Rosarium Philosophorum* (cf. *infra* figura 5), presentados, en gran parte, bajo la forma del cuadro denominado “*quaternio alquímico*” o “*quaternio nupcial*”.

⁸ Cf. P. Ricoeur, «La fonction narrative», *La Narrativité*, op. cit., p. 54.

⁹ Aristote, *Poétique*, trad. de M. Magnien, Paris, L.G.F., coll. «Le livre de poche», 1990, p. 118-119. (Aquí, y en las citas siguientes, el subrayado es nuestro.)

¹⁰ *Ibid.*, p. 119.

¹¹ *Ibid.*, p. 122-123.

¹² C. Lévi-Strauss, «La structure des mythes», *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1966, p. 264, 245 et 253.

¹³ *Ibid.*, p. 264.

¹⁴ C. G. Jung, *La Psychologie du transfert*, Paris, Albin Michel, 1980.

Figura 5

Figura 6a

Quaternio de los mitos nórdicos

Figura 6b

Quaternio de los cuentos rusos

Para la interpretación de esos cuatro términos, Jung describe los diferentes tipos de *transfert* posibles entre dos personajes (*cf.* figura 7):

- En la figura 7¹⁵, tenemos:

¹⁵ N. del T. la palabra latina *adeptus* significa aquel que ha alcanzado, adquirido; en la voz pasiva, quien ha sido adquirido, enamorado. La palabra *soror*,

- línea a: entre el hombre y la mujer (e inversamente)
- línea b: entre el hombre y su anima (o la mujer y su animus)
- línea c: entre el animus y el anima (e inversamente)
- línea d: entre el animus femenino y el hombre (así como la relación correspondiente entre el anima masculina y la mujer).

Figura 7

La otra razón que nos impele a citar algunas reflexiones de Jung, esta vez sobre la misa, proviene de un comentario de Philippe Lacoue-Labarthe. Hablando de las definiciones de la obra de arte total, durante una emisión radiofónica, el filósofo citó los cursos de filosofía del arte de F.W. Schelling¹⁶. En 1802, para evocar *la obra de arte absoluto*, Schelling tomó como ejemplo el ritual de la misa, como *modelo de un arte capaz de reunir el ideal artístico y la verdad de la humanidad*. Según Philippe Lacoue-Labarthe, otros teóricos románticos se remontan aún más lejos, hasta los antiguos rituales paganos, para redescubrir el modelo arquetípico de la obra de arte.

En su trabajo titulado “El símbolo de la transubstanciación en la misa”, Jung consagra el tercer capítulo a la psicología de la misa. En esta última parte, pone en evidencia varias contradicciones disimuladas bajo el ritual litúrgico, de manera que, hacia el final del texto, pueda proponer una explicación de las ambigüedades por el proceso de individuación, sugerido por la significación latente en el desdoblamiento de Dios. (Por proceso de individuación, Jung entiende la evolución del Yo “consciente” con relación al Sí mismo “inconsciente”).

Una de las contradicciones que allí son evocadas, es la aparente acción antropomórfica latente en el concepto de “un acto no humano, sino divino¹⁷”.

El acto de gracia espontánea de Dios se presenta bajo la forma de las ofrendas de los fieles y del sacerdote, que son presentadas a Dios mismo sobre el altar. Dicho de otro modo, Cristo es a la vez sacrificador y víctima en la acción sacrificial¹⁸.

Son estas contradicciones las que provocan el misterio, el secreto, el asombro.

Continuaremos aún citando a Jung, de manera que puedan hacerse explícitas estas dos constataciones:

El desarrollo dramático de la misa representa **la muerte, el sacrificio y la resurrección de un Dios**, tanto como la inclusión y la participación del sacerdote y de los fieles¹⁹.

El acontecimiento ritual de la misa reviste un doble aspecto, el uno humano, el otro divino. Del lado humano, se ven las ofrendas presentadas a Dios sobre el altar, que significan también la consagración que el sacerdote y la comunidad hacen de sí mismos. **La acción ritual santifica a los dones y a los donadores.**

[...] En el enunciado de las palabras de la consagración, **interviene la divinidad misma**, actuante y presente, y de esa manera **proclama que el acontecimiento esencial de la misa es enteramente un acto de su gracia, en el cual el sacerdote no juega sino el papel de ministro**, lo mismo que los fieles y las sustancias ofrecidas. Todos ellos son “causas instrumentales” en el evento sagrado. La presencia de la divinidad misma abraza a todos los participantes del acto sacrificial en una unidad mística²⁰.

El acontecimiento de la consagración es esencialmente **un milagro**, y debe serlo, pues de otra manera el hombre podría hacerse preguntas respecto al mismo, interrogándose si debe invocar a Dios de una manera mágica, o si debe cultivar una perplejidad filosófica... mientras que **una “acción” es un proceso que se desarrolla en el tiempo, con un comienzo, un transcurso y un final**. Es necesario que la transubstanciación sea un milagro que el hombre no pueda comprender a ningún precio²¹.

El doble aspecto de la misa no se manifiesta solamente en la oposición de la acción humana y la acción divina, sino también en el doble as-

a su vez, significa hermana. *Animus* se traduce por deseo, intención, disposición. Finalmente, *anima* significa aire, vida, alma.

¹⁶ Émission de France-Musique, le 9 avril 1994.

¹⁷ C. G. Jung, «Le symbole de la transsubstantiation dans la messe», *Les Racines de la conscience*, Paris, Buchet-Chastel, 1971, p. 267.

¹⁸ *Ibid.*, p. 233.

¹⁹ *Ibid.*, p. 264. Igualmente para lo que viene; el subrayado es de la autora, M. G.

²⁰ *Ibid.*, p. 267-268.

²¹ *Ibid.*, p. 269-270.

pecto de Dios y del Hombre-Dios, que ciertamente, según su naturaleza, constituyen una unidad, pero representan una dualidad en el drama ritual. Sin ese “desdoblamiento” de Dios, si se nos permite usar esta expresión, el acto sacrificial entero sería inconcebible y privado de actualidad²².

Es también necesario que la contradicción del padre Dios y del hijo Dios (aquel Cristo del evangelio de Juan) exista,

si la fórmula “verdadero Dios y verdadero Hombre” es psicológicamente justa. [...]. La verdadera humanidad es un extremo alejamiento de una extrema diferenciación de Dios²³.

Dios, en su existencia humana y sin duda tan alejado de sí mismo que debe buscarse a sí mismo con la más total abnegación²⁴.

²⁴

El desdoblamiento de Dios en divinidad y humanidad, y su regreso a sí mismo en el acto sacrificial, contienen para el hombre la lección reconfortante de que, en la oscuridad que le envuelve, se esconde una luz que regresará a su fuente. Sí, esta luz ha querido descender hasta la más profunda oscuridad, para liberar lo que está atado en las tinieblas y conducirlo a la luz eterna²⁵.

Jung hace también referencia a la doctrina, anterior al cristianismo, del hombre iluminado primitivo, del *anthropos* u hombre primordial, para justificar esta interpretación del desdoblamiento de Dios: su alejamiento (abnegación) de sí mismo junto con el regreso magnificado (glorificado) a sí mismo, un desdoblamiento cuyo objeto está en salvar a la humanidad cristiana.

Así pues, podemos constatar la existencia de un trazo común a todas estas fórmulas – sean éstas propuestas por Greimas, Aristóteles, Levi-Strauss o Jung – que revela un mismo itinerario conducente desde la negación de una situación inicial, pasando por la aparición (proposición) de un nuevo elemento y su negación, hasta desembocar finalmente en la resolución que se ofrece a la contradicción primera. Todos estos autores hablan de un recorrido compuesto por “peripecias”, de la inversión de la situación, y de una serie de pruebas que constituyen una etapa media que nos lleva, en un último vuelco, a la propuesta de una solución milagrosa o a un fin trágico que procura la “purificación”. Los cuatro autores describen una misma trayectoria y unas mismas normas que la rigen, con plena independencia del género literario o litúrgico explícito en cada caso: el cuento de ficción, la novela, el antiguo drama griego, la estructura de los mitos o la dramaturgia oculta en la ceremonia de la misa, todos siguen los mismos imperativos de la doble oposición, de las etapas contradictorias emparejadas en binomios, en vista de la resolución de un problema y de un conflicto.

En lo atinente a la aparición – la manifestación – de la estrategia

²² *Ibid.*, p. 271.

²³ *Loc. cit.*

²⁴ *Ibid.*, p. 272.

²⁵ *Loc. cit.*

narrativa en música, la cuestión puede ser examinada desde varios ángulos.

Ella puede revelarse a través de la evolución de las formas musicales: ver, por ejemplo, los cinco grandes tipos de forma presentes en la historia de la música, tipología descrita por V. Karbusicky en su libro *Kosmos, Mensch, Musik. Strukturalistische Anthropologie des Musikalischen*²⁶.

Pero también puede ser abordada a través de la cuestión de la presencia del esquema narrativo en los diferentes tipos de obras musicales instrumentales, esquema investigado principalmente a nivel de los significados en música. Desde luego, esta empresa exige trabajos previos que permitan detectar con claridad tipos de significados, de conexiones y de referencias de toda clase (conexiones y referencias a la realidad extra-musical – la llamada “música descriptiva” – por una parte, así como referencias a géneros musicales distintos a aquel de la pieza estudiada, géneros que corresponden a situaciones de la vida y a afectos precisos, por otra parte). Por significados, se entienden también las fórmulas musicales expresivas que pueden estar ligadas a elementos de un texto, siendo sin embargo susceptibles de liberarse del mismo en el marco de un género musical instrumental, y guardando el mismo contenido afectivo o referencial/descriptivo en su forma autónoma (ver, por ejemplo, las figuras retórico-musicales de la música barroca, tanto en las cantatas y las Pasiones, como en las obras puramente instrumentales). Pensamos también en ciertas fórmulas melódico-rítmicas de la música clásica llamadas “tópicos”, “entonaciones”, “semas” o “clasemas”, que, en virtud de su referencia a un género de música barroca, de música vocal u otra, resultan ligadas, en un contexto estilístico dado, a un mismo contenido expresivo. Los trabajos de L. Ratner, de K. Agawu, de J. Ujfalussy, de V. Karbusicky, E. Tarasti o de R. Hatten, recurren a dichos tipos de significados para realizar análisis musicales complejos²⁷.

²⁶ V. Karbusicky, *Kosmos, Mensch, Musik. Strukturalistische Anthropologie des Musikalischen*, Hamburg, Verlag Dr. R. Krämer, 1990, p. 195.

1ª *Urform*: la producción infinita (por ejemplo, variación, enumeración, etc.: a a' a'' a''');

2ª *Urform*: procedimiento de adición tectónica (v.g. la fuga);

3ª *Urform*: retorno circular, el “eterno retorno” (v.g. rondo: abacada, etc.);

4ª *Urform*: punto de partida -desarrollo- retorno (v.g. forma ABA, forma sonata, forma palindrómica, etc.);

5ª *Urform*: dramaturgia en cuatro actos (v.g. la curva energética de la sonata cíclica, la “dramatización” de la evolución en cuatro movimientos).

²⁷ L. Ratner, *Classic Music*, London, New York, Schirmer Books, 1980. K. Agawu, *Playing with Signs*, New Jersey, Princeton University Press, 1991. J. Ujfalussy, «Intonation, Charakterbildung und Typengestaltung in Mozarts Werken», *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, I/1-2. (1961), p. 94-133. V. Karbusicky, *Grundriss des musikalischen Semantik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986. E. Tarasti, «Myth and Music», *Acta Musicologica Fennica* 11, Helsinki, 1978. R. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven. Correlation, Interpretation, Markedness*, Bloomington,

Existen también elementos expresivos recurrentes en el interior de la obra, del “lenguaje” de un compositor, elementos que, desde las primeras obras hasta las postreñas, son susceptibles de producir el mismo efecto, el mismo impacto, o expresar el mismo “clima” y traducir la misma atmósfera o emoción (ver, por ejemplo, el lenguaje musical de Liszt, Schumann, Mahler, Bartók, del joven Schoenberg, de Messiaen, Mâche, Saariaho, etc.).

A partir de mis experiencias en el campo de un análisis musical al mismo tiempo sintagmático y paradigmático (y del análisis de significantes y significados) de diversos estilos, de diferentes épocas y de la obra integral de diversos compositores, me propongo ahora detectar la presencia y abordar el análisis del esquema narrativo antes descrito según las siguientes categorías: programas narrativos *exteriores*, programas narrativos *interiores*, y programas narrativos *profundos*.

II

Algunas categorías de la estética musical en los fundamentos teóricos definidos por József Ujfalussy

“Programa interior”, “programa exterior”: es al musicólogo húngaro József Ujfalussy (y más tarde, con una terminología parcialmente diferente, a Carl Dahlhaus²⁸) a quien se debe la idea de haber introducido estas nociones en la estética musical, gracias a sus trabajos publicados entre 1962 y 1980²⁹.

La discusión sobre la forma y el contenido ha constituido siempre un punto sensible en el campo de la estética musical, pero esta sensibilidad se vio particularmente exacerbada a lo largo del siglo XIX.

La evolución de la moderna cultura europea ha alentado a la música a hacerse un arte independiente, separándola – según las palabras de Herder – de la poesía y el gesto, sus inseparables compañeros. Esta rápida evolución ha corrido parejas con la división del trabajo, su diferenciación, y la complejidad creciente de toda la vida social. Pese al esplendor con que brillaba el arte musical, gracias a la multiplicidad de géneros independientes, esta misma diferenciación la alejó de su suelo nutricional: de la capa fundamental anclada en la vida cotidiana de la sociedad [...]. El problema que plantea el contenido de la música, es inexistente en las colectividades en las que la vida cotidiana, las ceremonias o las circunstancias de la vida de todos los días, incluyen, de manera orgánica, la práctica artística. En todos esos casos, la función y el contenido co-

inciden.

La relación entre uno y otro se verá progresivamente cuestionada, en la medida en que la expresión artística viene a ser una forma de pensamiento autónoma, una rama del arte independiente que se aleja de la vida cotidiana de la comunidad, y que procede por abstracción y por generalización. Esas formas de expresión autónomas se harán cargo, cada una por sí misma, de la representación, de la reproducción de la totalidad de la vida. En este estadio de la evolución histórica, el encadenamiento de las transferencias que llevan de los géneros primarios, reclamados por una necesidad directa (por ejemplo, canciones de cuna, músicas fúnebres, de fiesta de bodas, cantos de trabajo, cantos guerreros y demás), a los géneros secundarios y terciarios tipificados, generalizados e independientes (como las sinfonías, sonatas cíclicas, oberturas y otros), se hace cada vez menos detectable, menos legible. La función y el contenido ya no se refieren el uno al otro de manera directa. El contenido mismo se hace múltiple y complejo, lo mismo que su alcance social. Su definición, su aprehensión, se hace difícil desde el punto de vista estético. ¿No era acaso la dualidad de la función y del contenido lo que ponía en problemas a los clérigos del Concilio de Trento (1545-1563) cuando, a propósito de los géneros independientes de polifonía vocal, se preguntaban si su contenido y su efecto correspondían a su función y a su misión?³⁰

En la historia de la música, son los géneros musicales los que aseguran la mediación entre la antigua función de una música, y los nuevos contextos que le garantizan la transferencia del contenido y la remisión.

El género comunica por una parte con el material temático y, por otra, con la estructura. La dialéctica entre material temático y estructura, creada en y por la música, constituye una particularidad que merece ser examinada en profundidad. [...] El género vuelve una de sus caras hacia el material (el tema, el contenido). Este último depende de manera directa de las transformaciones de las circunstancias de la vida colectiva, y les sigue de manera inmediata. Dichas transformaciones, a su vez, impelen y obligan al género a una metamorfosis constante. La otra cara del género, es de naturaleza estructural. La estructura musical guarda y conserva, con una particular fuerza, sus trazos fundamentales: parecería atar, inmovilizar al género, impidiendo sus transformaciones.

Finalmente, es siempre el impulso proveniente del material el que prevalece. Éste último (el tema, el asunto) transforma el contenido y, junto con él, los trazos estructurales y estilísticos del género³¹.

El nacimiento de la música de programa (del que atestiguan los

Indiana University Press, 1994.

²⁸ Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1978.

²⁹ J. Ujfalussy, *A valóság zenei képe* [Lógica de la significación musical], Budapest, Zeneműkiadó, 1962; *Az esztétika alapjai és a zene* [Fundamentos de la estética y de la música], Budapest, 1968; *Zene és valóság* [Música y realidad], *Zenéről, esztétikáról* [Sobre la música, sobre la estética], Budapest, Zeneműkiadó, 1980.

³⁰ J. Ujfalussy, *Az esztétika alapjai és a zene* [Les Fondements de l'esthétique et la musique], *op. cit.*, p. 151. subrayado de la autora, M. G.

³¹ *Ibid.*, p. 166.

escritos y los avances compositivos de Berlioz, de Liszt, de Mussorgsky y otros tantos maestros) se justifica por el hecho de que el papel del programa es precisamente el de reconstituir la transferencia, restablecer las remisiones faltantes entre los géneros primordiales – esto es, los géneros funcionales olvidados, o aun ausentes en la mitad del siglo XIX – y sus derivados, que representan los géneros de segundo y tercer grado. La ausencia total de estos nexos, de estas filiaciones, produjo en la reflexión y en la explicación musical de ciertos teóricos, alrededor de 1850, el nacimiento de la música llamada “absoluta” dentro del ámbito de ciertos géneros instrumentales³².

Berlioz y Liszt descubrieron dos cosas. Por una parte, ellos vieron que el modo de aproximación artística de una sociedad se manifiesta, en diferentes dominios artísticos, según las mismas reglas; por otra parte, también observaron que las artes que comunican por medios objetivos concretos (imágenes, palabras, etc.) pueden cumplir el papel de mediadoras entre el arte musical y la sociedad, es decir, que las otras artes (literatura, pintura, etc.) podían ayudar a la música a mantener sus nexos con el universo de ideas de la sociedad, con la vida cotidiana de su público³³.

En este estadio de su reflexión, Ujfalussy plantea la siguiente pregunta: *¿en dónde se sitúa – si existe – la frontera imaginaria entre la música llamada absoluta y la música de programa*³⁴?

Los anteriores propósitos aclaran el hecho de que no es posible establecer una frontera entre música absoluta y música de programa. Si en los géneros de la llamada “música absoluta” el argumento no resulta tan evidente, aparente y flagrante como en los géneros escénicos, en los que tienen un texto, o aun en los géneros programáticos, esto no sucede porque la música “absoluta” excluya o haga de lado el argumento (¡y con éste, el contenido, según la metafísica del formalismo!). Por el contrario, si el argumento no aparece allí de manera evidente, es porque esta música lo ha absorbido completamente, lo ha disuelto en ella misma. Lo ha eliminado, pero en el sentido del término Hegeliano “aufheben”: suprimir y conservar a la vez, bajo una forma mediada³⁵.

En los géneros de la música instrumental, el argumento como elemento de la forma (elemento que modela la forma) no desaparece sin dejar huellas, sino que sobrevive bajo un aspecto más general, más abstracto: los demás elementos de la forma – aquellos que corresponden al género y a la estructura – van a incorporarlo, a asociarlo e integrarlo en sí mismos, conservándolo así³⁶.

Con referencia al rol histórico de la música programática, J. Ujfalussy se ve obligado a introducir dos nuevas nociones: aquellas de *programa exterior*, y de *programa interior*. Las presenta de la manera que sigue:

³² *Ibid.*, p. 156.

³³ *Loc. cit.*

³⁴ *Ibid.*, p. 162-163.

³⁵ *Loc. cit.*

³⁶ *Ibid.*, p. 163.

Existe una experiencia histórica según la cual las más importantes obras maestras pertenecientes al dominio de la música de programa, serían escuchadas, amadas y comprendidas por decenas de miles de aficionados, sin que esos mismos aficionados conocieran el programa. Entre aquellos que escuchan las variaciones de la Danza macabra de Liszt, hay muy pocas personas que recuerden las pinturas del cementerio de Pisa o que puedan haberlo conocido. En lo que concierne a los Cuadros de una exposición de Mussorgsky, son escasas las probabilidades de que los melómanos hayan visto los dibujos del arquitecto Hartmann, que inspiraron la música. Y aun si los cuadros hubiesen sido vistos, ya es difícil entender cómo esos dibujos fragmentarios, sin mayor importancia, hayan podido inspirar esta obra maestra monumental del compositor ruso. [...]

El programa – en tanto que elemento concreto y objetivo de la presentación del contenido musical –, una vez cumplida su misión, se hace inútil, superfluo. Ha prestado ya su ayuda para que el universo de las experiencias sociales reales de una época pudiese tomar una forma específicamente musical³⁷.

Pero hay otro aspecto, en la lección ofrecida por los ejemplos históricos, que aún queda por subrayar. Muy particularmente, el hecho de que el programa exterior no puede llegar a ser inútil, superfluo, sino solamente en el caso en el que, en virtud del mismo, el contenido social se transforma realmente en música, se disuelve por completo en la música. En ese caso, la música sobrepasa el rol de simple acompañamiento, el modesto papel de la ilustración pintoresca; ella vierte en una forma nueva su programa de tema preciso, obedeciendo a sus propias reglas musicales, para crear ahora un verdadero contenido musical. El programa exterior viene a ser, entonces, un programa enteramente interior. En otras palabras, definido por la categoría más general de la dialéctica de forma y contenido, viene a ser “la acción”, “la trama” de la dramaturgia musical.

En éste sentido más amplio, pero también real y “objetivo”, las músicas existentes de cada época presuponen, como un programa oculto detrás de ellas, todos los enunciados – artísticos y otros – de la realidad social de la época en cuestión³⁸.

Para aplicar a la música los aspectos de la narrativa tratados en la primera parte, nos hemos servido de estas dos categorías de J. Ujfalussy, completándolas con una tercera: el “programa narrativo *profundo*”.

En mi artículo titulado “La narratología general y los tres modos de existencia de la narrativa en música”, he emprendido el examen de los diferentes géneros musicales que, a través de las épocas, responden a las exigencias de un esquema narrativo detectable³⁹. ●

³⁷ *Ibid.*, p. 158.

³⁸ *Ibid.*, p. 160.

³⁹ Ver en este volumen.