

Esto es una sonata: la intermedialidad musical en la novela y en sus paratextos fuertes

This Is a Sonata: Musical Intermediality in the Novel and Its Strong Paratexts

RODRIGO GUIJARRO LASHERAS

Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y Traducción
Universidad Complutense de Madrid
Ciudad Universitaria, Ed. D
C/ del Prof. Aranguren, 2. Madrid, 28040
rguijarr@ucm.es
Orcid ID 0000-0002-6279-1309

RECIBIDO: 18 DE MARZO DE 2019
ACEPTADO: 29 DE ABRIL DE 2019

Resumen: Este artículo propone una explicación del papel de los paratextos en las novelas que imitan o reproducen patrones musicales, defendiendo la tesis de que a menudo son clave para generar una dimensión musical en la obra. Recurriendo a un corpus español e hispanoamericano rara vez estudiado desde esta perspectiva, se aplica el marco conceptual que autores como Wolf o Petermann han desarrollado en el ámbito de los estudios intermediales para explicar los distintos sentidos que pueden adquirir los títulos remáticos musicales, y se presta especial atención a un problema habitualmente relegado: cómo interpretar estos títulos cuando apuntan a una condición musical que difícilmente halla justificación en el texto. Asimismo, esta argumentación conduce a proponer una distinción entre paratextos con poder deóntico fuerte y débil, y a defender la idea de que sin tematización, no hay imitación musical.

Palabras clave: Música y literatura. Títulos. Subtítulos. Paratextos. Novela musical.

Abstract: This paper aims to explain the role that paratexts play in novels –and literary works in general– that imitate or reproduce musical patterns, supporting the thesis that they are often decisive for generating a musical reading of a text. A body of works from Spanish and Latin American fiction seldom explored from this perspective and the conceptual frame developed by Wolf or Petermann constitute the basis for an explanation of the various meanings that titles may acquire. Special attention is paid to the issue of how to understand generic titles as “sonata”, “symphony” or “fugue” when they point out to a musical dimension that is otherwise difficult to justify. Also, it is proposed a distinction between paratexts with a weak or a strong deontic power, as well as the idea that without some kind of thematisation, there is not musical imitation.

Keywords: Music and Literature. Titles. Subtitles. Paratexts. Musical Novel.

INTRODUCCIÓN

Los paratextos son a menudo como el uniforme del policía. Recubren el texto, están fuera de él, pero al mismo tiempo determinan su rol y función. Ahora bien, ¿qué pasa cuando el texto se disfraza de policía sin serlo? Dicho de otro modo, ¿qué sucede cuando hay un desajuste entre lo que señala el título y lo que leemos en el texto? Este artículo trata de dar respuesta a la pregunta, dentro de un marco concreto en el que surge con bastante frecuencia y en el que presenta varios problemas: el de las novelas musicales. Por “novela musical” entiendo, al igual que Petermann, cualquier novela en la que se imiten o reproduzcan elementos formales provenientes de la música (un determinado patrón rítmico, la forma sonata, la división en movimientos propia de una sinfonía, la estructura de las *Variaciones Goldberg*, etc.). Es decir, una novela musical no es necesariamente aquella que hace que la música desempeñe un papel argumental o temático en la obra, sino aquella que la incorpora técnica, estructural o formalmente. Además, este artículo recurre a un corpus poco frecuentado en este ámbito, como es el de las novelas en español.

Las últimas décadas han sido muy provechosas para alcanzar una mejor comprensión de los fenómenos intermediales y, más concretamente, de los mecanismos que entran en juego cuando una novela imita la música, cuando reproduce ritmos musicales o emula técnicas y procedimientos compositivos (Wolf 1999 y 2017). También para reflexionar sobre la tendencia a imitar determinados géneros u obras (Petermann) o el sentido particular que la música adquiere en la poética de diversos autores (Prieto), más allá de preocupaciones por aspectos semióticos y teóricos del fenómeno. Pero un repaso a las novelas más frecuentemente estudiadas conduce rápidamente a detectar un patrón a menudo inadvertido: la gran mayoría de obras marca su condición intermedial en su título o en alguno de sus subtítulos: *Sinfonía Napoleónica* (Anthony Burgess), *Fuga soñada* (Thomas de Quincey), *Contrapunto* (Aldous Huxley), *Goldberg: Variations* (Gabriel Josipovici), *Pasacaglia* (Robert Pinget), etc. La primera pregunta, entonces, salta a la vista: ¿qué implica esto y a qué se debe? En segundo lugar, parece claro que cuando el crítico halla una justificación del título en el texto, el análisis fluye con normalidad y el papel que este desempeña de algún modo se invisibiliza. Las razones a las que responde el título de *The Goldilocks Variations*, de Robert Coover, resultan nítidas solo ya con echar un vistazo a la estructura externa del relato, dividido en un aria, treinta variaciones y un aria da capo. El problema lo plantean las obras con títulos de esta

naturaleza que no parecen imitar ningún aspecto concreto del tipo de composición musical que designan, es decir, las obras que nos desorientan, y que son particularmente habituales en el terreno músico-literario. Como vamos a ver, muchas obras se identifican como sinfonías, sonatas, fugas, sin que luego el lector pueda establecer ningún paralelismo significativo entre lo que lee y dichas formas musicales. ¿Cómo hemos de interpretarlas?

La crítica literaria ha ido haciéndose progresivamente más consciente de lo determinantes que son todos los signos que envuelven al texto, que lo acompañan sin formar estrictamente parte de él. A partir de *Seuils (Umbrales)*, el clásico moderno de Gérard Genette publicado en Francia en 1987, han proliferado los estudios sobre paratextos particulares (Betancourt) o usos concretos de ellos en determinados medios, épocas u obras (Jansen). Desde este punto de vista, el presente estudio amplía el terreno hacia las obras literarias con rasgos intermediales¹ y, más en concreto, hacia las novelas (y narrativa breve) musicales. En primer lugar, propongo varios conceptos importantes para entender los distintos tipos de paratextos y títulos que podemos encontrar. Esto conduce, en el segundo apartado, a evaluar el papel de la tematización para dar relevancia al aspecto musical del texto. Finalmente, en la tercera sección se explica el sentido que pueden tener los títulos musicales y qué sucede en los casos en los que estos afirman una cualidad musical difícilmente cuantificable en la obra. Para ello, recurriré a obras del ámbito hispánico, la mayor parte de las cuales nunca han sido analizadas bajo esta perspectiva, como son *La tejedora de sombras*, de Jorge Volpi; *Sinfonía borbónica*, de Francisco Umbral; *Solos*, de Care Santos; o *El trino del diablo y otras modulaciones*, de Daniel Moyano, entre otras. Antes, no obstante, conviene introducir la idea del poder deóntico de los paratextos y del carácter temático o remático de los títulos.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LOS TÍTULOS

No es una sorpresa afirmar que los paratextos, lejos de la periferia, desempeñan un papel central en la mayoría de textos literarios de cualquier índole. En *Palimpsestos*, libro de Gérard Genette anterior a *Umbrales*, el crítico francés señala ya que los paratextos proporcionan a veces “un comentario oficial” (Ge-

1. Esto es, rasgos que involucren, imiten o reproduzcan elementos de otro medio (música, cine, pintura...). El término ha tenido un gran cultivo y desarrollo en las últimas dos décadas, tal y como puede verse en Rippl, amplio compendio del tema.

nette 1982, 11), y que ello constituye uno de los lugares que mayor impacto tienen sobre la lectura que haga el receptor.² Los títulos, los subtítulos, los prólogos, epílogos, epígrafes y otros elementos paratextuales son clave en un gran número de obras literarias. Pero no todos los paratextos son iguales. No es lo mismo un epílogo autorial en donde se diga que el proceso compositivo ha sido imitar la técnica espectralista y serialista (*El rostro verdadero: novela en cuatro cantos*, de Andrés Ibáñez), que una imagen de un violín en la cubierta. El poder que tienen para pautar la interpretación del texto varía ostensiblemente. Por eso, creo que es útil hablar del poder deóntico que poseen los paratextos y distinguir entre paratextos con un poder deóntico fuerte y paratextos con un poder deóntico débil, en función de la capacidad prescriptiva que posean.³

Los paratextos débiles constituyen indicios o pistas de la dimensión musical del texto, pero por sí solos no son suficientes para constituirlos. Ejemplo de ello son la cornisa adornada con pentagramas de la antología de cuentos sobre música publicada por Páginas de Espuma (VV.AA.), o la partitura del Vals K. que se incorpora en la guarda de *Un viaje de invierno*, de Juan Benet. En cambio, los paratextos fuertes son aquellos que no nos dejan mirar hacia otro lado. Los epígrafes pueden considerarse dentro de esta categoría. Pero más aún los prólogos y epílogos autoriales (como el de la novela ya citada de Andrés Ibáñez, o los clásicos de Paul-Émile Cadilhac y Anthony Burgess)⁴ y los títulos y subtítulos. Una primera tesis que esta distinción permite introducir es que los paratextos fuertes no solo refuerzan, sino que a menudo crean lecturas musicales de los textos a los que acompañan; unas lecturas musicales que de otro modo no serían pertinentes.

Por ejemplo, nadie hablaría de la imitación musical de *La tejedora de sombras*, novela de Jorge Volpi (2012),⁵ si su subtítulo (*Sonata para viola y piano en*

2. Como he señalado, puede acudir a Genette (1982 y 2001) para un desarrollo y sistematización completos de los distintos tipos de paratexto, así como para numerosos ejemplos de cada categoría.

3. El concepto de “poder deóntico” lo maneja, aplicado a un contexto que nada tiene que ver con el arte pero en un sentido similar, el filósofo estadounidense John R. Searle.

4. Me refiero al prólogo de *La Pastorale* (1924) y al epílogo de *Sinfonía Napoleónica* (1974).

5. En realidad, varias de las obras narrativas de Volpi servirían para este propósito. Desde su primer libro de relatos, *Pieza en forma de sonata, para flauta, oboe, cello y arpa, op. 1* (1991), que curiosamente ha cambiado de título cada vez que se ha reeditado (2003 y 2015) y ha pasado a ser, de forma aún más remática, *Sonata para flauta, oboe, cello y arpa, op. 1*, hasta novelas largas como *Memorial del engaño* (2014), que se estructura como una ópera, con sus distintos actos, sus arias y sus recitativos. Otras novelas de autores mexicanos como *Tríptico*, de Gerardo Kleinburg, *Vals de Mefisto*, de Sergio Pitou, o *Bolero*, de Pedro Ángel Palou son susceptibles de estudiarse como ejemplos de títulos que, interpretados de forma remática, generan una dimensión musical en el relato.

fa sostenido menor, op. 17 à Christiana Morgan) no apuntara directamente a ello. Y esto es prerrogativa de los paratextos fuertes. Además del subtítulo, la novela consta de las siguientes cinco partes: I. Allegro con brio; II. Scherzo: agitato; III. Andante; IV. Finale: Adagio; Coda. El hecho de que la Coda no reciba número (el V que le correspondería), muestra el deseo de adecuarse al sentido musical del término, que no constituye un movimiento por sí mismo, sino que se define como una última y breve sección conclusiva de una obra. El “op. 17” se explica al ser esta novela el libro número diecisiete de su autor (Zunini). Y la viola y el piano son, respectivamente, su protagonista, Christiana, y otro de los personajes principales, amante de esta, Henry. La primera identificación se debe a que este es un instrumento con un papel “ambiguo y oscuro” (Zunini), calificativos que se adecúan muy bien al retrato psicológico de la protagonista. Ahora bien, una vez se han construido estos elementos en la novela, una vez se ha justificado la sonata que leemos, no hay interés en llevar la imitación más allá. Volpi construye una historia sobre la personalidad y complejidad psicológica de Christiana Morgan, sus distintas relaciones afectivas y su relación con el psicoanálisis y con Carl Gustav Jung. Y estos contenidos no tienen nada que ver con la sonata.

Así pues, no existe una unidad entre el empleo formal de la música y los contenidos narrativos que desarrolla el libro. Lo que a Volpi le interesa es forzar una lectura de las distintas partes que entienda cada una de ellas como los respectivos movimientos de una sonata, con el carácter y el tempo adscrito (vagamente) a cada uno y la interrelación entre ellos que tal forma supone; además de obligar a considerar a Christiana como viola y a Henry como piano acompañante, con las connotaciones que ambos instrumentos suponen. Por ejemplo, el segundo movimiento es un *scherzo* en la medida en la que el capítulo lo forman íntegramente las sesiones de psicoanálisis de la protagonista con Jung, que no dejan de ser un juego, un tira y afloja entre paciente y psicólogo. Además, esta concepción como sonata aporta unidad a la obra, reúne bajo una forma coherente y consolidada los diversos materiales de la novela. Ahora bien, una vez se ha creado esta lectura musical del texto, no le interesa a Volpi ceñirse en todos los aspectos posibles a la forma sonata. No le interesa seguir imitando ni reproduciendo una exposición, un desarrollo modulante, una reexposición, etc., sino que se limita a contar una historia que, en sí misma, no guarda ninguna relación con la sonata para viola y piano que subtitula la novela. Esto me lleva a plantear que, en muchos casos, la adecuación del texto al esquema o propiedades que el título señala es algo secundario. El

objetivo de multitud de obras es obligar a tomar en cuenta la música de cara a la interpretación de la obra, y no el de reproducir al milímetro un determinado esquema sonata, fuga o sinfonía. Una vez el vínculo está consolidado, no hay mayor interés por ceñirse a pautas imitativas estrictas. Y el modo de que esta estrategia funcione pasa necesariamente por los títulos y subtítulos, sin los cuales la novela perdería su dimensión musical.

Dicho de otro modo, los títulos son un conjunto de signos, de palabras a las que, por convención, acordamos dotar de unas funciones y atributos que antes no existían y que se desarrollan únicamente por la intencionalidad colectiva: por ejemplo, se convierte en el rótulo que designa al texto al que acompaña, tiene la capacidad de nombrarlo, y tiene también un poder vinculante sobre la interpretación que hemos de darle al mismo. En lo que nos interesa, el título genera el deber de, entre otras cosas, tener en cuenta su contenido de cara a la interpretación del texto. No puede ser ignorado o borrado de un plumazo, y nos obliga a acercarnos a la novela en cuestión de un modo determinado.

Para proseguir la argumentación, es necesario retomar la distinción entre títulos temáticos y remáticos que en su día planteó Genette (2001, 71-75). Todos los títulos pertenecen a una de estas dos categorías. Los títulos temáticos son aquellos que apuntan hacia el contenido. La mayoría de novelas llevan títulos temáticos, por ejemplo, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, *En busca del tiempo perdido* o *La montaña mágica*. Aluden, literal o metafóricamente, a algún aspecto de la historia que se cuenta o de los temas que en ella se tratan. Por otro lado, los títulos remáticos son aquellos que apuntan hacia el texto mismo. Califican al texto como tal –no a su contenido– desde fuera. Por ejemplo, *Poesías completas*, o *Diario* pertenecen a esta categoría. Es habitual que el componente remático y el temático coexistan en el mismo título: *Sonetos de amor* tiene un primer componente remático (*sonetos*) y un segundo temático (*de amor*). Particularizando en los casos que nos interesan, podemos decir que *Sonata a Kreutzer* (Tolstoi) no es un título remático, porque alude a una obra musical que desempeña un papel en la trama de la novela. *Sinfonía Napoleónica* (Burgess) o el subtítulo de la novela de Volpi arriba mencionada, en cambio, sí son remáticos, porque clasifican al texto que vamos a leer como sinfonía o sonata. Esto es de vital importancia porque son los títulos remáticos los que con frecuencia *musicalizan* la ficción, es decir, nos facultan para hacer de las analogías que detectemos entre música y texto un elemento altamente significativo en la interpretación de la obra. Un ejemplo

adicional lo proporciona el relato “Repertorio para el último bolo de Cactus Brown”, de Eduardo Martínez, que se estructura en diez secciones, cada una de ellas titulada con el nombre de una canción, de tal manera que su estructura imita la del “último bolo” del protagonista. Como sucede en un CD o en un concierto, no hay una continuidad argumental entre las canciones que lo constituyen; al contrario, hay una sucesión de cortes temáticos, ya que cada canción habla de algo distinto. Además de esta conseguida desconexión argumental o falta de linealidad (pero unidad en un sentido más amplio), el relato también imita la distinta duración, por lo general corta, de los temas interpretados. Y lo importante es que la dimensión que identifica el repertorio del músico (fallecido) con su propia vida se construye íntegramente a través del título y los subtítulos remáticos.

Lo que esto permite observar es que lo relevante no es que el título aluda a la música (esto lo hacen tanto los temáticos como los remáticos), sino que identifique la obra literaria con una obra musical, como si la primera fuera lo segundo. “Tenga a bien considerar esto como una sonata”, nos dice el autor desde el nivel metarreferencial del título, conocedor de lo imposible de la proposición. A poco que nos detengamos, veremos que este fenómeno, que empieza a percibirse con una cierta recurrencia a partir del simbolismo,⁶ es casi omnipresente en las novelas (y todo tipo de obras literarias en general) que imitan elementos de la música. Como vamos a ver, el motivo de ello, en términos generales, es que la imitación de una forma musical no es, por su propia naturaleza, explícita. Y afirmarla explícitamente en el título es una forma eficaz de asegurarse de que no pase desapercibida.

SIN TEMATIZACIÓN, NO HAY IMITACIÓN

La reflexión sobre el papel de los títulos remáticos conduce a la necesidad de interrogar un aspecto de las novelas musicales que enseguida llama la atención de cualquier lector: ¿cómo sé que estoy leyendo una novela musical? He aquí una pregunta que todo el que se adentre en estas novelas se ha hecho en algún punto. Responderla lleva a constatar un principio general importante: la imitación es como el acento regional que uno pueda tener; por su propia naturaleza, no se *dice*, sino que se *muestra*. Debido a esta ausencia de marcas,

6. Prieto (6-10) lo comenta. Baste citar en este sentido “Sinfonía en blanco mayor” de Théophile Gautier, “Sinfonía en gris mayor” o la conocida “Sonatina” de Rubén Darío.

la práctica totalidad de las novelas musicales recurren a una tematización, más o menos marcada, que apunte a dicha condición. Esta tesis puede resumirse a modo de eslogan: *no telling, no showing*; sin tematización, no hay imitación. Wolf (1999) ha tratado de sistematizar con notable pericia los distintos indicios de imitación que un texto puede presentar, de modo que no me extenderé en ello. Basta con subrayar que una de las formas de tematización más habituales, a menudo mencionada aunque rara vez estudiada, son los paratextos.

La necesidad de tematización explica el problema al que Scher (181-82) se enfrenta: tras comentar unos versos musicales de Verlaine, Scher afirma que, si los versos no nombraran un violín, sería imposible hablar de imitación de la música en el poema. Por supuesto, esto no implica en ningún caso que toda tematización sea una marca de imitación. Incluso podría plantearse que no fuera necesaria una marca temática si la especificidad estructural fuera muy elevada y se dieran una serie de patrones muy precisos que necesariamente tuvieran que asociarse con determinada composición y fuera muy difícil considerar como producto del azar (así sucedería en algunas obras de Burgess, por ejemplo). No obstante, hay que señalar que el ejemplo de especificidad de imitación que elige Wolf (1999, 77) se guía justamente por el paratexto, toda vez que en “K. 550 (1788)”, de Anthony Burgess, el título explicita ya su filiación musical. Lo mismo sucede en el análisis del capítulo “Sirenas”, perteneciente al *Ulises* de Joyce, en donde Wolf reconoce que, “para asegurar la lectura de un texto en relación con el medio «extraño» que es la música, debe emplearse un indicador sólido [*a strong marker*]” (1999, 79). Este indicador sólido o fuerte no es otro que, en definitiva, el paratexto. Y otro tanto ocurre con los “*designators*” a los que Kramer (140) alude en el caso inverso –imitación literaria en una obra musical–, que son de nuevo, en realidad, elementos paratextuales.

Un último caso que podemos mencionar como muestra de la pluralidad de términos empleados para una intuición común –la necesidad de paratexto– a la que aquí se trata de dar forma es el comentario de Petermann (24), para quien la tematización puede servir como “guía para la recepción” de la novela musical, así como también pueden cumplir esta función los “títulos descriptivos”. Se trata, otra vez, de una forma de aludir a los paratextos. No obstante, Petermann señala que

aunque la música desempeña a menudo un papel en el contenido y temas de la novela, esta definición del género de la novela musical se basa en

una presencia significativa o dominante de alguna variedad de música en un nivel formal o estructural; cualquier tematización explícita de la misma es estrictamente opcional. (3)

Sin embargo, todos los ejemplos de novelas musicales que estudia en su monografía presentan una tematización musical paratextual nítida, partiendo en la mayoría de los casos del mismo título: *The Gold Bug Variations*, de Richard Powers; *Goldberg: Variations*, de Gabriel Josipovici; *The Bradshaw Variations*, de Rachel Cusk; *The Goldberg Variations*, de Nancy Huston; *Train Whistle Guitar*, de Albert Murray; *Jazz*, de Toni Morrison o *Be-bop*, de Christian Gailly, entre otras. Para ser un elemento “estrictamente opcional”, lo cierto es que llama la atención su omnipresencia. A esto se le suman las dificultades infranqueables a las que parecen enfrentarse los estudios que abordan supuestas novelas musicales que no tematizan la música; como, por ejemplo, el caso paradigmático de la supuesta estructuración musical de *Fortunata y Jacinta* que propone Chamberlin. El hecho de que pueda hacerse una analogía entre A y B no significa que haya de hecho un vínculo efectivo entre ambas. Dicho con el humor característico del crítico Terry Eagleton, “no hay nada que no se parezca a otra cosa en algún aspecto. La Gran Muralla China se parece al concepto de angustia en el sentido de que ninguna de las dos cosas sirve para pelar un plátano” (72).

En definitiva, al lector hay que indicarle de algún modo que la analogía no es solo posible, sino significativa; que se pretende o es pertinente una lectura musical. Dada la ausencia de huella que, por definición, tiene la imitación musical, la tematización musical, muy a menudo de naturaleza paratextual, se convierte en un elemento necesario para marcar la imitación. Por eso abunda en las novelas musicales. Pero cometeríamos un error si pensáramos que los paratextos fuertes se limitan a dar realce a un rasgo preexistente.

Con frecuencia, su función es la de resignificar ciertos elementos que de otro modo no se vincularían con la música. Es lo que sucede, por ejemplo, con *Variaciones sobre un tema romántico*, libro de relatos póstumo de Juan Benet. El título, de hecho, obliga al lector a plantearse cuál puede ser este tema común y variado, que en ningún caso resulta evidente, así como en qué consisten y qué significan las diversas variaciones. Así, señalar el vínculo musical en el principal paratexto de la obra genera un tipo de lectura y de contenidos que de otro modo no serían pertinentes. Pero, un paso más allá, ¿qué pasa cuando el título remático no parece corresponderse con ningún elemento imitativo cuantificable en el texto?

CONFUNDIR AL LECTOR

Pensemos en el caso paradigmático de la *Sonatas* de Valle-Inclán. ¿Qué hay de sonata en estas cuatro novelas? Este es un problema que con frecuencia ha incomodado a muchos críticos que se han aproximado a las novelas musicales (en cualquier lengua). Los cuatro textos reciben la denominación remática de “sonatas” sin que se aluda a ningún tipo de obra musical de esa naturaleza o exista un patrón estructural semejante, y son por tanto refractarios a adquirir su sentido más esperable. Como he señalado, los estudios músico-literarios prefieren normalmente soslayar estos casos para centrarse en aquellos textos que permitan el mayor y más preciso desarrollo posible de la analogía con la música. Pero, como paratexto fuerte que es, no podemos obviar el título o prescindir de él, hemos de darle un sentido y explicarlo en relación con el (resto del) texto. Es cierto que, en el caso del autor gallego, podemos decir que el título responde al credo estético simbolista-modernista, y vincularlo con las ideas de Walter Pater o con el poema “Correspondances” de Baudelaire. El título se debe simplemente a la sonoridad, musicalidad, analogía entre palabra y música que se atribuye a tales textos, al deseo de establecer correspondencias que unan las distintas manifestaciones artísticas entre sí. Lo mismo sucede con varias obras de este periodo, como los modernistas *Poemas sinfónicos* de Vargas Vila. Pero esto no llega a explicar el fenómeno. Lo que se desprende de estos casos, entonces, es que, en ausencia de correlatos estructurales, técnicos o, en sentido amplio, formales que sean cuantificables en el texto, los títulos y subtítulos remáticos adquieren el papel de poner el foco sobre los rasgos acústicos y rítmicos del lenguaje.

Así, podemos ya plantear una respuesta a la cuestión de qué hacer con títulos como “sonata”, “sinfonía”, etc. (esto es, títulos que tienen un carácter genérico, que no apuntan a una obra en concreto) cuando luego no parecen tener una correspondencia clara en el texto a la vez que, dado el poder deóntico fuerte del acto de habla que es el título, no podemos simplemente ignorarlos. Pueden establecerse tres sentidos fundamentales de los títulos remáticos:

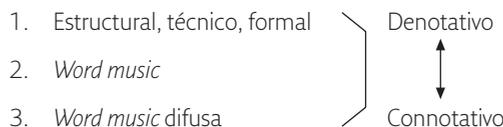


Figura 1. Tres usos más frecuentes de los títulos musicales remáticos.

El uso más propio y estricto de los títulos musicales remáticos sería el (1) estructural, técnico y formal. Se produce cuando el título se corresponde, con mayor o menor exactitud y desarrollo, con los rasgos que definen el término musical empleado. Se trata de un uso denotativo del término, que imita los rasgos definitorios del elemento en cuestión, ya sea estructural (sonata, concierto, sinfonía), técnico (contrapunto, polifonía, homofonía) o, en un sentido amplio, formal (tónica, tonalidad, disonancia). Hay que señalar que el hecho de que los términos musicales se empleen denotativamente no quita para que coexista una voluntad connotativa, aprovechando así las resonancias y asociaciones culturales, sociales o literarias de los distintos términos que la obra desarrolle. Ejemplo de ello son *Se acabó* de Rafael Caunedo, dividida en cuatro movimientos y una coda, a modo de sinfonía; *Cuarteto con piano*, de Xose Manuel Villanueva, que sigue el modelo estructural externo del *Cuarteto con piano n.º 3 en do menor op. 60* de Brahms; o *Preludio*, de Jesús Ruiz Mantilla, constituida por veinticuatro preludios, al modo de los ciclos de preludios –uno en cada tonalidad, de ahí que sean veinticuatro– de grandes compositores como Chopin o Rachmaninov.

La segunda posibilidad consiste en que el título remático haya de interpretarse no tanto en su sentido formal o estructural, cuanto como un intento de recrear lo que Scher (180) y Wolf (1999, 58) denominan *word music*, esto es, como una forma de imitar la dimensión sonora de la música a través de los significantes del texto. La *word music* se define como la imitación de la música a través de patrones que atañen únicamente a los aspectos acústicos del significante, pretendiendo dotar al texto de un ritmo, sonoridad o eufonía que pone en primer plano la dimensión del significante en detrimento del significado. Si bien la *word music* permite realizar imitaciones bastante precisas de pasajes musicales concretos,⁷ en la titulación remática supone un uso menos específico, dado que no discrimina entre diferentes formas musicales ni imita sus rasgos distintivos: la *word music* es la misma ya se imite un concierto, una sinfonía o una fuga. No responde, en todo caso, a un mero deseo de connotar la musicalidad del texto o generar una sinestesia, ya que existe una imitación efectiva de la música. Es lo que sucede en el comienzo de *Concierto barroco*, de Alejo Carpentier:

7. El ejemplo más habitual en los estudios músico-literarios es el del tema inicial de la *Sinfonía n.º 40* de Mozart, cuyo esquema rítmico se reproduce en distintas oraciones de “κ 550 (1788)” de Anthony Burgess, contenido en su libro *Mozart and the Wolf Gang*, y cuya reaparición genera un patrón estructural. Es muestra, además, de que la *word music* puede imitar los patrones rítmicos de un tema musical con una gran precisión.

De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platos recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata, de plata los jarros de vino amarillados por los trabajadores de la plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata sobre un entrelazamiento de algas; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adorno de iniciales... (165)

La marcada aliteración del sonido “plat”, que se prolonga con insistencia durante las primeras páginas, no se corresponde con ninguna estructura, ni con ningún motivo u obra musical concretos, sino con el deseo de generar la sensación de que, cuando uno abre la primera página, empieza a escuchar un concierto, tal y como señala el título de la novela.⁸ Es lo mismo que hace Francisco Umbral en su *Sinfonía borbónica*, si bien incluye también un sentido técnico del término, identificando la sinfonía con el conjunto heterogéneo de voces cuyas historias transcurren simultáneamente y en el mismo escenario.

Hay que matizar que la *word music* puede tener un grado de precisión y de denotación más alto en los géneros que no se definan por patrones formales, sino más bien por rasgos rítmicos, como es el caso del vals. Lo mismo ha de decirse respecto de la imitación de obras concretas (la *Tercera* de Beethoven, la *Cuarenta* de Mozart), en donde pueden reproducirse efectos sonoros cuantificables en la partitura o los perfiles rítmicos de un tema o melodía específicos. No obstante, como hemos visto, es mucho más frecuente que la *word music* que encontremos ante títulos como “sonata”, “sinfonía”, “fuga”, “contrapunto”, “tema y variaciones”, “rondó”, etc. se corresponda con una imitación menos denotativa que la de tipo estructural.

En tercer lugar, muchos títulos remáticos implican únicamente el deseo de connotar; esto es, el significado denotativo de los términos musicales no está operativo. Se trata más bien de una *word music* vaga y difusa que vendría a corresponder con el realce del estilo, con que la prosa tenga un ritmo y *sue- ne bien*. La mayoría de títulos musicales remáticos del movimiento simbolista

8. Existe un artículo (Chang) dedicado exclusivamente a la música en *Concierto barroco*, donde se analizan estas cuestiones, si bien no se emplean las nociones –ni terminología, por consiguiente– que aquí aplico. Para una perspectiva general publicada recientemente sobre el significado de la música en la obra de Carpentier, pueden verse la monografía de Chornik y la de Matamoro.

responde a esta categoría: buscan crear correspondencias entre literatura y música de un modo que tiene más que ver con la evocación que con una imitación formal o estructural. Las *Sonatas* de Valle-Inclán no apuntan ni hacia la importación de un patrón estructural, ni hacia una imitación del sonido musical a través de la dimensión sonora del lenguaje; se trata simplemente de crear un vínculo sinestésico, de evocar una afinidad entre la prosa y la música, como si la novela y el ritmo de sus frases *sonaran* musicalmente. El título pone así de manifiesto que el lenguaje posee un rasgo común con la música: ambos sueñan; y que esa dimensión sonora está también presente en la obra en cuestión. “Tome en cuenta también la dimensión puramente acústica de las palabras aquí contenidas”, parecen querer decirnos estos títulos. Una indicación probablemente decepcionante para el estudioso músico-literario, ávido de patrones imitativos más específicos que den fuste a su análisis y que, a ser posible, le permitan encajar la falsilla musical en el texto y leer a través de ella. Pero, queda claro, no por menos específico o técnico es un título inoperativo ni hemos de dejarlo de lado.

Este tercer tipo de titulación remática, al que denomino “*word music* difusa” y que posee un marcado carácter sinestésico, está a menudo presente en muchas novelas más o menos populares construidas con los andamiajes propios de diversos subgéneros. *Sonata del olvido*, de Roberto Ampuero, *La sonata del silencio*, de Paloma Sánchez-Garnica, *Sonata en muerte menor*, de Gonzalo Torrente Malvido o *Sinfonía bárbara*, de Javier Martínez Reverte son solo algunos de los muchos ejemplos que pueden citarse. Una misma estrategia les es común: se sirven de un título musical remático que luego no se plasma en una imitación musical, sino que corresponde a un deseo de connotar la prosa y su sonoridad con tintes eufónicos, a la par que remiten igualmente a algún componente temático de la novela (esto es, la sinfonía o la sonata en cuestión se ejecuta en algún momento o representa simbólicamente la música que toca o escucha el protagonista).

En ocasiones, las novelas se apoyan en un título en el que una o varias palabras tienen a la vez un sentido musical y uno no musical; un título anfibólico, podríamos decir si acudimos a la jerga técnica. Un ejemplo clásico que puede mencionarse es el de los libros de relatos *Tónicas* y *Disonancias*, de George Egerton: más que de una imitación formal, el título ha de tomarse como metáfora del contenido. Ambos términos son polisémicos y tienen al menos dos acepciones: una ordinaria y otra técnica perteneciente al ámbito musical. De este modo, Egerton establece una suerte de correspondencia en-

tre la acepción ordinaria y la musical: las disonancias en la vida de sus personajes son como las disonancias de una obra musical. Se trata, ante todo, de connotación, no de un uso técnico de los términos musicales.

En terreno hispánico, *El trino del diablo y otras modulaciones*, de Daniel Moyano, nos plantea un caso interesante. El término “modulación”, utilizado remáticamente para nombrar los relatos que componen la obra –podría parafrasearse como *El trino del diablo y otros relatos*–, pretende reflejar que los distintos cuentos son distintas expresiones, variaciones o cambios de carácter de algo común. Además, dicho término contribuye a trazar una conexión orgánica entre los distintos relatos aludidos, toda vez que la modulación supone un cambio, un tránsito sin ruptura o pausa –el concepto de modulación implica una continuidad con una música anterior en otra tonalidad–. En ambos casos, el término musical (“sonatas”, “modulaciones”) no se emplea para generar un patrón imitativo estructural o formal, sino simplemente para indicar la sonoridad o el ritmo. Es innegable que estamos ante un uso vago y poco específico de los términos –lo cual no los convierte en títulos erróneos o incorrectos–. El segundo caso, además, implica la imitación de una técnica y, en la medida en la que los relatos *son* modulaciones, se señala la existencia de un vínculo temático entre ellos –un tránsito hacia una nueva zona, carácter, asunto inexplorado, pero orgánicamente conectado al anterior–. El contenido de los relatos supone una modulación a otra tonalidad respecto de la del anterior relato, de forma análoga a la técnica que imita.

Algo semejante sucede con *Fuga y Contrapuntos*, de Flavia Company, o con *Solos*, libro de relatos de Care Santos. El título remático del primero hace que consideremos cada personaje del relato como una voz dentro de una estructura contrapuntística y de una fuga (término que también se aplica en el sentido no musical, puesto que la novela trata de la desaparición repentina del personaje principal y de la reacción de las distintas personas que lo rodeaban). Sin este título, la consideración de la novela como imitación de algunos elementos propios del contrapunto (como la sucesiva entrada de voces que se diferencian a la vez que se complementan) sería totalmente inmotivada y fantasmiosa.

Fuga y Contrapuntos incluye una especie de epígrafe inicial en el que se definen musicalmente los términos del título, y el libro de relatos de Care Santos hace lo propio con la palabra correspondiente, reproduciendo en la solapa cuatro acepciones del término “solo”. La última de ellas, claro está, es la musical (“Composición o parte de ella que canta o toca una persona sola”). A esto

se le suma una ilustración de cubierta que muestra a un saxofonista examinando la boquilla de su instrumento y el hecho de que todos los relatos tratan de personajes solitarios relacionados con la música. Además, todos ellos se narran dirigiéndose a una segunda persona que aparece con frecuencia: cada uno es una interpolación inesperada en la que el narrador alza la voz, cuenta de golpe su vida y se calla. Se da así una imitación de una técnica o recurso musical (un solo) a través del contenido de los relatos (y también de la técnica de narración en segunda persona). No obstante, si no contáramos con el título de la obra y con el paratexto que se encarga de subrayar el sentido musical en el que también se emplea, sería gratuito concluir que se está produciendo una imitación de dicho recurso musical. Por tanto, es el título (acompañado de otros paratextos dotados de menor poder deóntico, como los epígrafes) el que realza una dimensión intermedial que de otro modo no sería pertinente. Además, no debemos dejarnos engañar por el sentido no musical del término, activo de forma simultánea al propiamente musical. Lo que determinará el papel que desempeñe la música en la obra será el sentido que tenga el paratexto en su acepción específica en dicho arte.

Ahora bien, la figura 1 y los ejemplos sacados a colación son reflejo de las posibilidades de titulación remática en función de que los términos musicales se empleen de forma más o menos denotativa. Esto es, que palabras como “sonata” o “sinfonía” se empleen por (1) el tipo de estructura o técnica que define a cada una, por (2) una búsqueda de imitar patrones rítmicos y eufonías que la música pone en primer plano, o (3) por un deseo de llamar la atención sobre estos elementos rítmicos y eufónicos sin que haya una imitación elaborada en ningún punto de la obra. Pero los ejemplos mencionados muestran algo más: el hecho de que esté más o menos activo el significado denotativo de los términos es independiente de que se usen con más o menos precisión. Si el término “sinfonía” se explica por la estructuración de la novela en cuatro grandes bloques, como en *Se acabó* de Caunedo, se trata de un uso técnico, estructural, en donde el sentido denotativo del término está presente, pero con un grado de precisión bastante bajo. Si, además, la novela imitara la estructura interna de cada movimiento (con una exposición, desarrollo modulante, reexposición, etc.), el carácter de cada uno, su duración, la simultaneidad de voces o las cadencias finales, por mencionar algunas posibilidades, seguiría siendo un uso formal del término, pero su grado de precisión sería mucho más alto. Dicho esto, podemos ampliar el esquema anteriormente presentado del siguiente modo:

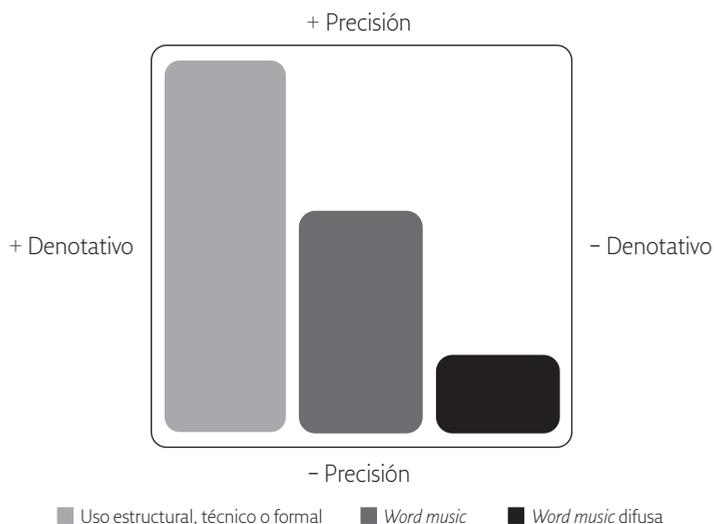


Figura 2. Rasgos de los títulos remáticos en función de su carácter más o menos denotativo y de la precisión de la imitación.

Como puede verse, los usos estructurales y técnicos de los términos musicales pueden situarse en cualquier punto del espectro que va desde ser muy precisos (todo lo que pueda serlo un medio ajeno a la música como es la literatura) hasta ser muy imprecisos. La novela antes mencionada de Jorge Volpi, por ejemplo, es un caso de uso estructural poco desarrollado. Por otro lado, los títulos que apuntan a una *word music* (como el *Concierto barroco* de Carpentier o, parcialmente, la *Sinfonía borbónica* de Umbral) son de naturaleza menos denotativa, porque necesariamente emplean los términos musicales de una manera general e intercambiable. No se imita la forma concierto, sino ciertos rasgos generales de la música. La novela de Umbral podría haberse titulado igualmente *Contrapunto borbónico* sin que nada cambiara, dado además que el uso técnico que le da al término no se corresponde con ninguna especificidad de la forma sinfónica, sino con la polifonía y simultaneidad de voces propias de la mayoría de géneros musicales. Referidas a géneros y formas musicales, estos títulos tienen un menor grado de precisión en la imitación, si bien esta es efectiva y cuantificable en el texto. Finalmente, títulos como las *Sonatas* de Valle-Inclán son ante todo connotativos y con un grado de imprecisión necesariamente alto respecto del fenómeno musical que mencionan. De este modo se puede explicar la gran variedad de estrategias de las que los títulos pueden ser objeto, sin necesidad de excluir ninguna de ellas, como a menudo sucede.

CONCLUSIONES

Los paratextos fuertes, y, en particular, los títulos remáticos, *crean* interpretaciones de los textos a los que acompañan. Y lo hacen a través de una doble confusión o *engaño*: de entrada, es evidente que ningún texto literario es ni puede ser una sonata, ni una sinfonía, ni una fuga; la novela no puede estar desafinada, igual que una sinfonía no puede contener faltas de ortografía. Esto nos lleva a buscar paralelismos entre el texto y lo que el título nombra. Pero, además, algunos títulos adoptan deliberadamente una denominación musical desprovista de su sentido connotativo. En este aspecto, muchos títulos remáticos *no* son como el uniforme del policía: no solo marcan la existencia previa de la intermedialidad musical, sino que de hecho la crean.

La paratextualidad merece un énfasis adicional en los estudios de la novela musical y, de forma más general, en todas las obras artísticas intermediales, en tanto que es un recurso clave para consolidar el vínculo con otra forma artística evocada o imitada. Sería interesante extender este análisis a novelas que imitan formatos provenientes de los nuevos medios o de otras artes, así como estudiar con más detalle el funcionamiento de otros paratextos. Dentro del ámbito de los estudios músico-literarios, las obras con un nivel de precisión bajo en su imitación no han de ser un estorbo para el crítico músico-literario, sino que pueden explicarse dentro de las categorías que se manejan en el campo; es posible, entonces, resistir la tentación de sobreinterpretar estos títulos y ver paralelismos donde no los hay, así como evitar ceder al impulso de dejar estas obras de lado y centrarse solo en las que muestren un grado de especificidad imitativa alto. La distinción entre el uso connotativo o puramente denotativo del término, por un lado, y el nivel de desarrollo o precisión de la imitación, por otro, permite obtener un retrato mucho más completo de lo que podemos encontrarnos en cualquiera de las obras involucradas.

Conviene señalar que es el crítico, y no el poeta o el novelista, el que debe vigilar la pertinencia o no del modo en que recurre a la música. Los autores no se equivocan con el empleo, preciso o impreciso, connotativo o denotativo, de términos musicales en sus obras; su interés y calidad no depende de ello. Las *Sonatas* de Valle-Inclán no reflejan ningún interés en imitar o nombrar con rigor dicha forma musical ni nada que se le parezca, y nadie negará por ello la relevancia de las cuatro novelas. Dejemos al escritor que use este léxi-

co en el sentido que quiera, o incluso sin saber cuál quiere darle. Esto enlaza con la idea que reiteradamente han expuesto críticos como Prieto o Benson, quienes defienden que lo importante no es lo correcto o incorrecto de una analogía musical determinada, sino por qué y para qué está ahí. No debe confundirse, sin embargo, la labor de escritor con la del crítico. Respecto de este último, sí debe exigirse una motivación de las analogías musicales que emplee para analizar una determinada obra, analogías que deben tener un fundamento textual sólido y no deben ser producto de un impresionismo subjetivo muy frecuente en el campo.

Pero el análisis planteado no supone en ningún momento dejar de ser conscientes de que la cuestión de fondo no es verificar hasta qué punto se sigue o no una metáfora musical, sino entender qué papel juega en la obra y cómo penetra en el texto. Esto es, entender los principios que rigen lo primero es un medio para llegar a lo segundo. La distinción entre paratextos con poder deóntico fuerte o débil abre la vía para entender que aquellos títulos remáticos que no tienen como correlato una imitación desarrollada no son erróneos, sino que responden a una *word music* difusa. Asimismo, que la imitación se construya sobre un uso estructural o técnico no implica que sea altamente precisa ni que esté ampliamente desarrollada. Es más, como vemos en casos como *La tejedora de sombras*, de Jorge Volpi, a menudo no interesa que el grado de especificidad sea muy alto, sino que, una vez consolidada la imitación, el autor prefiere desarrollar otros contenidos narrativos alejados de las estrictas prescripciones de una forma sonata o una fuga.

Estudiar los títulos, sin perjuicio de otros paratextos que sobre esta base puedan analizarse, nos permite detectar un rasgo clave que he condensado en el eslogan “sin tematización, no hay imitación”. La tematización paratextual es solo una de las posibilidades, si bien una de las más frecuentes, capaz de hacer que veamos como análogas a la música ciertas estructuras, técnicas o patrones rítmicos. Así se añade una capa metafórica adicional a la obra, o se unifican fragmentos heterogéneos en un todo coherente, o se marca la simultaneidad de los acontecimientos narrados, entre otras muchas funciones específicas de cada obra. Esto ha podido apreciarse en un conjunto de novelas del ámbito español e hispanoamericano, introduciendo así dicho corpus en un marco de análisis hasta ahora restringido a textos anglosajones, franceses y alemanes, y en el que la literatura en español tiene mucho que aportar.

OBRAS CITADAS

- Benet, Juan. *Un viaje de invierno*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1972.
- Benson, Stephen. *Literary Music: Writing Music in Contemporary Fiction*. Hampshire: Ashgate, 2006.
- Betancourt, Michael. *Title Sequences as Paratexts: Narrative Anticipation and Recapitulation*. London/New York: Routledge, 2017.
- Burgess, Anthony. *Napoleon Symphony: A Novel in Four Movements*. London: Cape, 1974.
- Chamberlin, Vernon A. *Galdós and Beethoven: Fortunata y Jacinta, a Symphonic Novel*. London: Tamesis, 1977.
- Chang, Leiling. “Una novela musical: *Concierto barroco* de Alejo Carpentier”. *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*. Ed. Silvia Alonso. Madrid: Arco libros, 2002. 149-86.
- Chornik, Katia. *Alejo Carpentier and the Musical Text*. New York: Legenda, 2015.
- Company, Flavia. *Fuga y contrapuntos*. Barcelona: Montesinos, 1989.
- Coover, Robert. “The Goldilocks Variations”. *The American Reader* (agosto 2013). 12 de marzo de 2019. <<http://theamericanreader.com/the-goldilocks-variations/>>.
- Eagleton, Terry. *Cómo leer literatura*. Barcelona: Península, 2016.
- Egerton, George. *Tónicas. Disonancias*. Ed. María Luisa Venegas Lagüens. Madrid: Cátedra, 2013.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Barcelona: Taurus, 1982.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. México D.F.: Siglo XXI, 2001.
- Ibáñez, Andrés. *El rostro verdadero: novela en cuatro cantos*. Madrid: Estática Libros, 2018.
- Jansen, Laura, ed. *The Roman Paratext: Frame, Texts, Readers*. Cambridge: Cambridge UP, 2017.
- Kramer, Lawrence. “Music and Representation: The Instance of Haydn’s Creation”. *Music and Text: Critical Inquiries*. Ed. Steven Paul Scher. Cambridge: Cambridge UP, 1992. 139-62.
- Martínez, Eduardo. “Repertorio para el último bolo de Cactus Brown”. *I Premio Internacional “Ramos ópticos” al mejor relato sobre jazz*. Palencia: Menoscuarto, 2017. 39-59.
- Matamoro, Blas. *Alejo Carpentier y la música*. Madrid: Fórcola, 2017.
- Moyano, Daniel. *El trino del diablo y otras modulaciones*. Barcelona: Ediciones b, 1988.

- Petermann, Emily. *The Musical Novel: Imitation of Musical Structure, Performance and Reception in Contemporary Fiction*. Rochester, NY: Camden House, 2014.
- Prieto, Eric. *Listening In: Music, Mind, and the Modernist Narrative*. Lincoln/London: Nebraska UP, 2002.
- Rippl, Gabriele, ed. *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015.
- Santos, Care. *Solos*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Scher, Steven-Paul. *Essays on Literature and Music (1967-2004)*. Eds. Walter Bernhart y Werner Wolf: Amsterdam/New York: Rodopi, 2004.
- Searle, John. *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Umbral, Francisco. *Sinfonía borbónica*. Barcelona: Destino, 1987.
- Valle-Inclán, Ramón María. *Sonatas*. Madrid: Reino de Cordelia, 2017.
- Villanueva Prieto, Xosé Manuel. *Cuarteto con piano*. Córdoba: Berenice, 2005.
- Volpi, Jorge. *La tejedora de sombras: sonata para viola y piano en fa sostenido menor, op. 17 à Christiana Morgan*. Barcelona: Planeta, 2012.
- VV.AA. *Molto Vivace: cuentos de música*, Madrid: Páginas de Espuma, 2002.
- Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1999.
- Wolf, Werner. *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*. Leiden/Boston: Brill Rodopi, 2017.
- Zunini, Patricio. “Una artista del psicoanálisis”. *Eterna cadencia* (20 abril 2012). 22 de marzo de 2019. <<https://www.eteracadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/una-artista-del-psicoanalisis.html>>.