



## PARÁBOLA Y ALEGORÍA

LUIS MENACHO / ARGENTINA

*Cuando la noche sea mi memoria  
mi memoria será la noche*  
Alejandra Pizarnik, 1972<sup>1</sup>

### INTRODUCCIÓN

**E**n este escrito intentaremos indagar en la vinculación entre la música, la imagen y la palabra tomando como ejes algunos conceptos tales como la parábola, la melancolía y la alegoría tal y como los precisaron Walter Benjamin y Pier Paolo Pasolini en sus escritos. Tomaremos como punto de partida el desarrollo de la notación musical hacia el Barroco y su correlato no solo como código de comunicación sino también como grafía e imagen. A la vez, indagaremos la metáfora y la metonimia en la relación entre la música y sus títulos desde la base del análisis de los materiales sonoros, recorriendo la historia de la música y buscando ofrecer una perspectiva de lectura posible al imaginario estético que nos descubre.

### DEL BARROCO A LA VANGUARDIA

La alegoría fue profusamente analizada por Walter Benjamin en su tesis, titulada *El origen del drama barroco alemán*<sup>2</sup> —escrita para conseguir la habilitación para ense-

ñar en la universidad—, y la concibe como una figura que parte de tomar un fragmento de la realidad para proyectarlo hacia una nueva constelación de sentido. Siguiendo a Peter Bürger en su clásica lectura de Benjamin, la alegoría comporta los siguientes caracteres:

*Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico [...] “La falsa apariencia de la totalidad desaparece”<sup>3</sup>. Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos.<sup>4</sup>*

Para Benjamin, una figura alegórica dialécticamente condensa todo un conjunto de ideas en una imagen, formando una constelación de sentido novedosa y potente<sup>5</sup>. Esa imagen dialéctica configura e ilumina la verdad<sup>6</sup>. Cada idea es un sol y se relaciona con sus semejantes como los soles se relacionan entre sí. La relación sonora entre tales esencialidades es precisamente la verdad<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Pizarnik, A., “Al alba venid”. En: *Poesía completa (1955-1972)*, Barcelona, Lumen, 2016.

<sup>2</sup> Benjamin, W., *Origen del drama barroco alemán (Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1928)*, Madrid, Alfaguara, 1990.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, citado por Bürger.

<sup>4</sup> Bürger, P., “El concepto de alegoría en Benjamin”. En: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000.

<sup>5</sup> Como lo hiciera Benjamin en su análisis del cuadro *Angelus novus* (1920) de Paul Klee y que condensa la crítica de la modernidad y el progreso en sus tesis sobre la Historia (1933).

<sup>6</sup> Que para Benjamin siempre es una multiplicidad concreta.

<sup>7</sup> Benjamin, *op. cit.*

Los fragmentos al perder su sentido originario se expresan como melancolía. Como lo muestra el célebre grabado de Durero, *Melancolía* (1514), los múltiples fragmentos reunidos en la imagen nos muestran a dos ángeles en primer plano, uno pequeño con los ojos aún cerrados y uno adulto preso de la melancolía. Los rodean múltiples objetos que refieren a la ciencia, al saber y a la naturaleza; una profunda desazón inunda al ángel adulto. Este grabado quizá marca el inicio de la modernidad, aquello que aún no ha abierto los ojos al mundo —el ángel niño— pero frente al cual el ángel adulto nos muestra toda su desconfianza, todo su desamparo. Esta imagen dialéctica nos conduce a un punto ciego, no hay salida en la melancolía. ¿Cuál es la causa de ese estado? ¿Qué ha perdido el ángel? Como sostiene Freud en su texto *Duelo y melancolía*<sup>8</sup>, el duelo se distingue de la melancolía en tanto tiene un objeto, hay algo que se ha perdido, mientras que, en la melancolía, no hay un objeto definido y es como estar muerto en vida<sup>9</sup>.

Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida y queda como muerto, detenido para la eternidad. De esta manera se encuentra ante el artista alegórico, destinado a él para gracia y desgracia; es decir, el objeto es totalmente incapaz de irradiar sentido ni significado y, como sentido, le corresponde el que le conceda lo alegórico<sup>10</sup>.

La alegoría desde aquí configura la verdad como una constelación de sentido. A través de la melancolía se sus trae a un morir que solo en tanto alegoría es capaz de iluminar el mundo. La idea es, nos dice Benjamin siguiendo a Leibniz, una mónada, es decir, una unidad en sí misma que puede dar cuenta de la totalidad sin la mediación universal. Aquí radica el punto nodular de su crítica al idealismo filosófico, ya que la idea contiene —fundada desde el fragmento— una imagen del mundo. La idea es mónada, y eso significa, en pocas palabras, que cada idea contiene la imagen del mundo<sup>11</sup>.

Al tiempo que no reconcilia opuestos ni se reencanta en una síntesis (*Aufhebung*) mantiene, al contrario, en la imagen dialéctica, la plena tensión de los fragmentos. Este será el rasgo principal de la dialéctica negativa que elaborará T. W. Adorno años después. Objetivo es el paisaje fragmentario, subjetiva la luz en la que únicamente se

abrasa. Él no opera la síntesis armónica de éstos, la desgarrara, como fuerza de disociación, en el tiempo, para quizá conservarla en la eternidad<sup>12</sup>.

Este enfoque le permitirá a Benjamin recorrer innumerables objetos de la vida burguesa europea del novocientos para elaborar una crítica de la cultura sobre una base materialista. Estos objetos, atrapados por la melancolía, dejan al descubierto el mundo<sup>13</sup>.

## LA NOTACIÓN MUSICAL COMO EMBLEMA

La notación musical que representó el sonido como cifra y que permitió suplir los límites de la memoria tuvo su origen en Occidente en las *Schola cantorum* medievales hacia el siglo IX. Pasado un tiempo, ya hacia el siglo XIV, algunos compositores empezarán a jugar con la notación desde el uso de diversas técnicas contrapuntísticas. Guillaume de Machaut, por caso, escribió un famoso *rondeau* titulado *Ma fin est mon commencement*, donde una voz canta una melodía y otra realiza la misma en un movimiento retrógrado; resultando justamente en que el final de una voz es a la vez el comienzo. Como una línea que se repliega sobre sí misma, refiere a toda una imaginería medieval como vemos en el uróboro (la representación de una serpiente que se muerde la cola), un símbolo muy utilizado en la iconografía de los alquimistas y que plasma visualmente esta idea: la realidad como un ciclo que alcanza su punto culminante y se degrada para recomenzar, como los ciclos de la vida y de las estaciones, la muerte y el renacer.

Pero será en el Barroco tardío donde encontraremos la mayor cantidad de *inventionen* con el contrapunto y sus juegos con la escritura. En la obra de Johann Sebastian Bach esta idea toma cuerpo no solo en el uso de acrósticos sino también en la idea de tomar un material musical, por ejemplo, una melodía y delinearla como un emblema que representa alegóricamente una idea.

Este sujeto de fuga es muy conocido por encontrarse delineado a partir del movimiento melódico ascendente y descendente desde la nota de la dominante y formando en su perfil melódico una cruz acostada que paulatinamente se extiende desde su eje central. Debemos hacer referencia a la elección de las tonalidades, Bach usa generalmente fa

<sup>8</sup> Freud, S., “Duelo y melancolía” (Trauer und Melancholie). En: *Z. Psychoanal.*, vol. 4, N.º 6, 1917, págs. 288-301.

<sup>9</sup> Freud trabajó estos conceptos a partir de tratar a los soldados que volvían del frente en la primera guerra. De aquí que muchas veces se pueda hablar de que aquel que vuelve de la guerra —entendida como la experiencia total— queda con una experiencia arruinada, muda.

<sup>10</sup> Benjamin, *op. cit.*, citado por Bürger.

<sup>11</sup> Benjamin, *op. cit.*

<sup>12</sup> Adorno, T. W., *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003.

<sup>13</sup> Son célebres sus ensayos sobre los juguetes, la fotografía y las crónicas de sus numerosos viajes. Esos derroteros han tenido siempre como marca una mirada minuciosa sobre las cosas, es decir, sobre la realidad material como punto de partida para su reflexión.



Fig. 1. Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperierte Klavier*, fuga en fa menor, 1722.

menor con movimientos melódicos muy cromáticos y de gran despliegue contrapuntístico y lineal (fig. 1). Esto se debe a uno de los paradigmas del Barroco que configura una de las ideas más importantes de la *musica poetica*: la *Affektenlehre* (teoría de los afectos). Formulada por el teórico Johann Mattheson, fue una perspectiva en la cual cada tonalidad, motivo, célula rítmica, en suma, todo material musical debía estar emparentado con un afecto. Siguiendo el modelo de vincular la música con la *rethorica* y la organización de una taxonomía de afectos<sup>14</sup> y sus correspondientes figuras musicales, buscó organizar la unicidad de una pieza en correspondencia con un afecto único que se despliega mediante la variación a lo largo de toda la obra.

Todo el sistema de tópicos se concebía como una guía de la interpretación o *ars inveniendi*, lo que facilitaba la selección de una figura particular para representar idóneamente un afecto. La unidad conseguida mediante la elaboración coherente de la figura elegida garantizaba al mismo tiempo la unidad del afecto que regía la pieza<sup>15</sup>.

La organización de esta correspondencia se basó en la configuración de un sujeto o tema en cada obra, una fuga o un aria, por ejemplo, el cual funciona como un lema portador del afecto. La iniciación de un aria con un lema ilustra el uso de una figura que resume toda una composición de una forma concisa. Mattheson asegura que las arias “tienen en su inmensa mayoría un tema o *subjectum* breve donde debe aparecer incluido todo el contenido y el afecto en la mayor proporción posible”<sup>16</sup>.

Esto podemos encontrarlo claramente en los sujetos de las fugas de J. S. Bach, pero también en las arias. Si recordamos el *ground* con el que se inicia el aria de *Dido*

y *Aeneas*, “When I am in laid in earth”, de Henry Purcell<sup>17</sup> (fig. 2), el movimiento cromático del bajo ya describe como lema esa figura correspondiente con el afecto y la exposición del carácter dramático del final de la ópera. La correspondencia entre afecto y tema musical para la constitución de un lema es posible gracias a una notación muy precisa. Durante el Barroco, la notación musical se desarrolló de manera extensiva no solo en la música vocal sino también en la nueva música instrumental, que cifró, mediante las técnicas del contrapunto, toda una serie de procedimientos de maravillosa inventiva. Pensemos en los diferentes cánones de la *Ofrenda musical*, BWV 1078: sus fugas y la sonata trío que se basan en un Tema Regio son a la vez un emblema que define, en tanto escritura, una notación que reúne imagen y sonido, afecto e intelecto y, a la vez, en ese caso, un homenaje al monarca<sup>18</sup>.

La idea de emblema empleada, además, no solo en su sentido moralizante como se usaba en la época<sup>19</sup>, sino como símbolo sonoro que esconde en la firma un material musical secreto. El tema BACH, con sus letras traducidas a la notación germánica (sib-la-do-si), es un claro ejemplo de esto. Este juego entre palabras y material musical, lo encontramos también en el epígrafe superior de la *Ofrenda* y su devoción al Rey y el contrapunto en una especie de monumento que les rinde homenaje (fig. 3).

El interés por establecer una correspondencia entre música y afecto nos conduce al debate acerca de la posibilidad de la música de describir una situación, un personaje o un estado de ánimo. Desde sus antecedentes, a comienzos del Barroco, con el *stile concitato*<sup>20</sup> de Claudio Monteverdi donde se busca describir musicalmente un

<sup>14</sup> Elaboradas en numerosos tratados de la época como *Las pasiones del alma* (1649) de René Descartes, por caso, y que implica una clasificación de las empiricidades siguiendo el modelo que describe Foucault en la episteme clásica (Foucault, M., *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1997).

<sup>15</sup> Bukofzer, M., *La música en la época barroca*, Madrid, Alianza editorial, 2000.

<sup>16</sup> Bukofzer, *op. cit.*

<sup>17</sup> Arundell, D., *Henry Purcell*, London, Oxford University press, 1927, First Greenwood Reprinting USA. 1971.

<sup>18</sup> El tema según se conoce fue propuesto por el monarca Federico el grande de Prusia.

<sup>19</sup> Ginzburg, C., *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona, Gedisa, 2008.

<sup>20</sup> Consistente en la imitación de un motivo dramático por parte de la música, podemos encontrarlo en el *Motto del cavallo* de *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624).

elemento extra musical, hasta los graciosos, pero también enigmáticos títulos de los movimientos de las *Pièces de clavecín en concerts* (1741) de J. P. Rameau<sup>21</sup>.

Como vemos aquí, la alegoría funda un objeto a partir de tomar un elemento de la realidad y proyectar una idea, por ejemplo, la cruz, para desde allí iluminar un sentido religioso o profano, dramático o ilustrativo de un afecto.

Como sostiene Benjamin, este elemento en tanto fragmento siempre es portador de la totalidad del mundo<sup>22</sup>. No obstante, en el Barroco se encuentra muy cercano aún al símbolo, amparado por su correlato al afecto y su correspondencia iconográfica. La alegoría barroca es así una figura que cifra el fragmento y lo inmoviliza mediante la melancolía como emblema, como cifra y sentido a la eternidad.

*Dido's Lament*  
from "Dido and Aeneas", act 3  
(1689)

**Henry PURCELL**  
(1659-1695)

Fig. 2. Henry Purcell, *Dido y Aeneas*, 1689. Recitativo "Thy hand Belinda" y aria "When I am laid in earth", comienzo con el *basso de passacaglia*.

## Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta

### 1. Ricercar a 3

Fig. 3. Johann Sebastian Bach, *Ofrenda musical* BWV 1078. Acróstico del título, traducido como "El Rey dio el canto y el arte del contrapunto lo resolvió", las primeras letras de cada palabra forman la palabra *Ricercar*, uno de los antecedentes del contrapunto imitativo y la fuga.

<sup>21</sup> Títulos tales como *La pantomime*, *L'indiscrète* o *La Rameau*.

<sup>22</sup> Benjamin, W., *Origen del drama barroco alemán*, Madrid, Alfaguara, 1990.

## LAS ALEGORÍAS DE LA NATURALEZA. FORMALISMO Y PROGRAMA

En muchas de sus piezas para piano, Schumann nos invita a la rememoración. La alegoría aparece en su música como la configuración de un universo que se evoca. Muchas llevan un título que nos señala una dirección de sentido, las *escenas*, como prefiguración de un lugar perdido u oculto, nos evocan el bosque y la infancia. En las *Kinder-szenen Op.15*, por ejemplo, tenemos títulos que nos traen a *Gentes y países extranjeros*, *Un niño que suplica*, *Un sueño*, *Canciones de caza* y toda una serie de escenas vinculadas a la niñez, la vida cotidiana y la naturaleza. El número final del ciclo se titula *Der Dichter spricht* y Schumann nos lleva al lugar último donde el poeta toma la palabra. El acto de nombrar lo realiza la voz de quien puede decir aquello que es, lo que denota el ser de las cosas: el poeta. Memoria y pasado, naturaleza y hogar, en sus obras la alegoría es evocación y memoria, no sin develarnos al mismo tiempo un cierto extrañamiento ante ese mundo que puede ser incluso siniestro<sup>23</sup>.

El arte de Schumann se entronca también con otros pasados: “el protestante [...] la mística de las proporciones matemáticas aplicadas a la música, los lenguajes cifrados, y de hecho las temáticas sobre el medievalismo y la naturaleza. Schumann abordará estas temáticas no desde el benepláci-

to y la reconciliación como su compatriota [Schubert], sino numerosas veces desde la alegoría y la parodia, marcadas intensamente por lo siniestro”<sup>24</sup>.

Asimismo, recurre a la parodia como vemos en sus canciones de caza, tan numerosas en sus ciclos pianísticos y que siempre parecieran tener algo forzado y grotesco. Describen una rusticidad fuertemente contrastante con el lirismo de otros números. Esto se puede ver en el uso de la armonía, en sus piezas líricas introduce delicadas disonancias como apoyaturas o notas de paso cromáticas en una textura contrapuntística a cuatro voces, y se opone a la concepción de sus canciones de caza, sólidamente construidas con un estilo acórdico, estructuradas en los grados pilares de la armonía y que configuran una línea melódica diatónica recurrente de dinámica expansiva.

La alegoría en muchas de sus obras refiere a un universo evocado desde el material mismo. Un frágil motivo como vemos en *Einsame Blumen*; las flores solitarias de las *Wald-szenen Op. 82* (Escenas del bosque). Aquí la alegoría —a diferencia de lo que sucede en el Barroco— toma en la forma sensible una movilidad expresiva de la cual carecía en el pasado (fig. 4). La alegoría barroca, más cercana al monumento, y por ende al símbolo, permanece inmóvil desde una distancia. Aquí se acerca a un *epos* que de manera progresiva deviene expresión que se desenvuelve en el tiempo o, como señaló Schoenberg, elabora una *prosa musical*<sup>25</sup>.

Fig. 4. Robert Schumann, *Waldszenen Op. 82. Flores solitarias*, 1848. Obsérvese la dura y a la vez osada disonancia sin preparación del unísono aumentado (segunda menor) en el compás 12. Una frágil y delicada textura nos muestra a la vez un comportamiento lineal que introduce algo extraño y siniestro<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Esta idea de vincular lo siniestro a algunos elementos, especialmente a la noche y a la naturaleza lo acerca a la posición de Lars von Trier en su film *Anticristo*.

<sup>24</sup> Guzman, G., *La condición romántica del siglo XIX. Europa y América. Continuidades, innovaciones y persistencias en la modernidad y el mundo contemporáneo* (inédito, 2014).

<sup>25</sup> Monjeau, F., *Un viaje en círculos. Sobre óperas, cuartetos y finales*, Buenos Aires, Mar Dulce, 2018.

<sup>26</sup> Esto es un claro ejemplo de lo que destaca Byung-Chul Han acerca de la presencia de la negatividad en la belleza (Han Byung-Chul, *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder, 2015).

La alegoría aquí carga con su historicidad, su pasado, e intenta capturar contenidos que van más allá de su forma convencional de notación y escritura e implican ahora un cariz expresivo, un movimiento que la saca de la quietud, la reanima y le insufla una nueva vida como rememoración y recuerdo. Es por esto que la música en Schumann es el arte de la evocación y la memoria. La tierra de *Mnemosine*, la musa de la rememoración y del recuerdo. En palabras de Hans-Georg Gadamer:

*Nuestra vida cotidiana es un caminar constante por la simultaneidad de pasado y futuro. Poder ir así, con ese horizonte de futuro abierto y de pasado irrepentible, constituye la esencia de lo que llamamos "espíritu". Mnemosine, la musa de la memoria, la musa de la apropiación por el recuerdo, que es quien dispone aquí, es a la vez la musa de la libertad espiritual [...] Tendremos que preguntarnos qué se sigue de esta unidad de lo que ha sido con lo que es hoy.*<sup>27</sup>

En el Barroco la alegoría estaba casi inmóvil. Los fragmentos, habiendo sido atrapados por la melancolía, son llevados a un lugar inerte para transformarse en un emblema y, desde la notación, convertirse en un monumento sonoro. Por esto, la alegoría barroca se encuentra en una forma cercana a la imagen y al afecto clasificado de acuerdo con la teoría de los afectos. En el romanticismo —y especialmente como vemos con Schumann—, toma su forma sensible en una escritura que comienza a entrar en contradicción con las propias reglas del lenguaje. Veamos sino el *Thema N.º 34 del Album für die Jugend Op. 68*, en el que la escritura está permanentemente fuera del compás escrito de 2/4 mostrando una permanente tensión entre compás y métrica.

Uno de los pilares de la teoría del lenguaje de Benjamin es el concepto de *traducción*. Su punto de partida es la tristeza. En el *Origen del drama barroco alemán* sostiene que en tanto las cosas no tienen la capacidad de hablar como los hombres se encuentran enmudecidas y sumidas en la tristeza y desde allí se funda su posibilidad de ser nombradas de manera múltiple. La tristeza de las cosas las abre a todas las nominaciones posibles<sup>28</sup>. De aquí que critique la univocidad del lenguaje, su *referencialidad*, y señale que

las cosas se abren a una *multisignificación*, un exceso de sentidos y de lenguajes posibles, es decir, a una *sobrenominación*. Por eso esa sobrenominación (*Überbenennung*) es el fundamento lingüístico de la tristeza<sup>29</sup>.

El silencio de las cosas es el silencio de lo que está destinado a la muerte. Retorna la misma pregunta, ¿qué comunica el silencio de las cosas?, ¿qué dice el silencio de la naturaleza? Benjamin enuncia el comienzo de la respuesta: “La carencia de lenguaje, ése es el gran dolor de la naturaleza (*Sprachlosigkeit, das ist das große Leid die Natur*) [...] ¿Qué expresa ese dolor? Porque es muda, la naturaleza es triste” (*Weil sie stumm ist, trauert die Natur*)<sup>30</sup>.

Las cosas, al no poder hablar, se hunden en la tristeza y se abren a la vez a la posibilidad de ser nombradas de múltiples maneras. Por eso, para Benjamin la tarea del lenguaje se fundamenta en el análisis de la traducción, no solo en la tarea de nominación múltiple, sino también en las consecuencias de su caída en la multiplicidad de lenguajes. Luego de la torre de Babel —aquel momento donde los hombres tuvieron una lengua común— solo la música pareciera ser el último refugio del lenguaje común sobreviviente. De aquí que confiere una relación muy estrecha entre música y escritura: “[...] aproximar como sea lenguaje sonoro y escrito, no identificarlos por tanto sino dialécticamente, como tesis y antítesis, asegurar a ese lenguaje antitético de la música, el último lenguaje común a todos los hombres tras la construcción de la torre de Babel”<sup>31</sup>.

La rememoración del pasado mediante la alegoría en la música descubre el velo y nos muestra la realidad última de las cosas. Evoca mediante la memoria destellos de aquel primer acto de nombrar<sup>32</sup>. La música es, desde esta perspectiva, el lenguaje que mediante la melancolía puede captar la tristeza de las cosas en su enmudecimiento y radical silencio para transformarlo en una alegoría, en una imagen creadora de múltiples sentidos y que a la vez nos recuerda aquel lenguaje común perdido. Señala la presencia de las cosas mudas, y les da voz como a las flores solitarias de Schumann, capta el silencio de la naturaleza y nos abre por un instante el mundo tras el velo. ¿Nos acerca en un frágil momento al umbral de la Cosa?<sup>33</sup>

Pero debemos aclarar que no se trata de representación, como ya lo sugirió Eduard Hanslick con su clásica

<sup>27</sup> Gadamer, H. G., *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1996.

<sup>28</sup> Benjamin citado en Fragasso, L., “Crítica y melancolía”. En: AA. VV., *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias. Historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza editorial-Goethe Institut, 1993.

<sup>29</sup> Fragasso, *op. cit.*

<sup>30</sup> Fragasso, *op. cit.*

<sup>31</sup> Benjamin, W., *Origen...*, *op. cit.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> ¿Es quizá la música la que nos permite acercarnos de un modo metafórico a la “cosa” freudiana, al real (*das Ding*)? ¿Es quizá éste el rasgo de lo siniestro que percibimos en la poética de Schumann, la presencia cercana del Real lacaniano?

tesis que sostiene que “la representación de sentimientos no es materia de la música”<sup>34</sup> puesto que el compositor no vuelca sus sentimientos en tanto materiales sonoros para una composición. Hanslick nos dice que si bien es posible representar mediante materiales sonoros ciertos gestos e ideas que refieren a la fuerza, al movimiento —como lo hizo Monteverdi con el *stile concitato* en el Barroco—, en estos casos la música se encuentra fundamentalmente vinculada a la mimesis desde el tratamiento del material. Aunque la música puede despertar sentimientos en el oyente, como la melancolía o la tristeza, no dejan de ser afecciones del sujeto receptor circunscriptas a su subjetividad. Los estados anímicos del compositor en el acto de componer no son la realidad del sonido como fenómeno, es decir, la realidad de la música misma. Tanto la *poiesis* como la *aestesis* entendidas como instancias de producción y recepción de un objeto estético no son equivalentes respecto al artista y al público<sup>35</sup>.

Plausible de una multisignificación, con independencia de las intenciones del creador, la interpretación es siempre múltiple y se encuentra históricamente condicionada. La obra es, por esto, y en tanto objeto, un “bloque de perceptos y afecto”<sup>36</sup>, un objeto capaz de ser percibido, es decir, un “ser de sensación”. Este ser dura y ese durar es independiente del creador como de un receptor que lo interprete. Ser de sensación quiere decir, desde nuestra lectura, que el objeto es una *traducción* de ese murmullo silencioso de las cosas en su enmudecimiento. Es por esto que en la música no se trata de *representación* o *mimesis*, si bien sus gestos pueden poner en juego la imitación de las cosas y de la naturaleza, eso es algo que solo ocurre en la superficie de su escritura. Es solo el lugar donde mora la analogía. En su lugar más secreto, la obra musical se funda en su cualidad evocativa, de rememoración y recuerdo y *que no es ni está en lugar de*, sino que por el contrario señala una dirección, apunta y recuerda aquello que es la cosa, nos lleva a un lugar de intimidad última con el objeto perdido. Traduce, mediante un *ser de sensación*, la experiencia enmudecida y melancólica de la naturaleza.

Para concluir, en lo que atañe al significado, el tema o el contenido en una forma musical creada, Hanslick nos advierte “del hecho de que la música no tiene contenido (objeto), no se deduce que carezca de quilates” y aclara respecto al tema de la música: “El tema de toda composición

lo constituye la unidad de pensamiento musical, independiente y estéticamente indivisible”<sup>37</sup>. Vale decir que para Hanslick forma y contenido son inseparables, pero debemos aclarar que el autor remarca que, si bien no hay objeto al que refiera la música en términos de representación, eso no significa que no haya una coherencia producto de la elaboración de sus materiales, he allí sus quilates, es decir, su valor en tanto es capaz de ser un objeto sensible capaz de afectar a un oyente.

## VANGUARDIAS: PARÁBOLA Y ALEGORÍA

A lo largo del siglo XX las vanguardias indagaron en el fragmento como elemento estructurante de la construcción musical, es decir, su material sonoro. Como vemos en las primeras obras no tonales de Schoenberg como las *Klavierstücke Op. 19*, el atematismo resultante de la concatenación de fragmentos en la primera pieza, por caso, pone en evidencia no solo la tonalidad abolida sino también la organización formal heredada especialmente de la dialéctica de la forma sonata (fig. 5).

Los diversos fragmentos texturales se dirigen en términos de trayectoria al final de unos acordes resonantes pero que de ningún modo son una síntesis de la alteridad de cada gesto precedente. Como hemos apuntado, la alegoría configurada desde el material fragmentario denuncia toda totalidad como falsa y a la vez nos muestra la clave de la búsqueda de la vanguardia de entonces: ante un mundo sonoro fracturado por la abolición de las relaciones macroestructurales que aseguraba la tonalidad, la tensión entre el material y la organización formal se dirime en una composición que avanza por tanteos. La composición aditiva es la marca de las soluciones formales adoptadas por Schoenberg en ese momento, red interválica que privilegia ciertas relaciones de altura que organiza a su vez motivos en variación permanente para una brevísima forma resultante<sup>38</sup>. Es en este punto donde la alegoría y la parábola se cruzan. Materiales fragmentarios que a través de la melancolía se convierten en alegóricos y componen un constructo que detenta la tensión entre lenguaje y material, entre autor y composición. Como sostiene Massimo Cacciari en el nuevo espacio del *Trauerspiel* a comienzos del novecientos en Viena. El espacio del *Trauerspiel* es el

<sup>34</sup> Hanslick, E., *Lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi, 1947.

<sup>35</sup> Hauser, A., *Sociología del arte*, T. 4. *Sociología del público*, Barcelona, Guadarrama, 1977.

<sup>36</sup> Deleuze, G., *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.

<sup>37</sup> Hanslick, *op. cit.*

<sup>38</sup> Fue justamente ante este tipo de objetos estéticos vanguardistas donde Benjamin puso su foco de interés. Las obras de arte tanto inorgánicas como fragmentarias de comienzos de siglo XX.

Arnold Schönberg, Op. 19

Leicht, zart (♩)

Piano

Fig. 5. Arnold Schoenberg, *Seis pequeñas piezas para piano Op. 19. N.º 1*, 1911. Atematicidad a través de la conexión de numerosos materiales fragmentarios.

espacio de nosotros con el lenguaje y del lenguaje consigo mismo, y no el del anhelo del lenguaje más allá de sí mismo. Es el espacio de la palabra, perfectamente definida y nítida en su desesperación, que se reconoce como constitutivo en el afirmar el silencio de su naufragio<sup>39</sup>.

¿A quién se le pueden dedicar estas palabras en la exégesis musical si no es a Schoenberg y al trazo de su escritura fragmentaria? Su atematismo en las primeras piezas atonales revelan esa tensión entre escritura y materia sonora, la tensión de la música como lenguaje y su notación codificada, pero al mismo tiempo ponen de relieve la tensión del artista con su propia obra; la posibilidad de que la construcción se sostenga en pie. No en vano sus

primeras obras atonales son breves o se ayudan de un texto que les proporciona una forma a priori como el *Pierrot Lunaire* Op. 21 (1913) sobre los poemas de Albert Giraud. Más adelante será la técnica dodecafónica la que le dará el sustrato procedimental para la forma, en obras de más largo aliento.

Una alegoría que detenta la tensión entre autor y lenguaje es la piedra angular que señala Pier Paolo Pasolini en su praxis artística<sup>40</sup>. La escritura de una tesis en films como *Teorema* (1968) o *Salò 120 le giornate di Sodoma* (1975) exponen un diagnóstico del estado de cosas en el mundo, sin pretender una síntesis conciliadora (*Aufhebung*)<sup>41</sup>. Una parábola que ya no es un discurso edificante, sino que se

<sup>39</sup> Cacciari, M., *Hombres póstumos. La cultura vienesa del novecientos*, Barcelona, Península Ideas, 1989.

<sup>40</sup> Pasolini, P. P., *Teorema*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970; *Cartas luteranas*, Madrid, Editorial Trotta, 1997.

<sup>41</sup> En el cine de Michael Haneke podemos encontrar un heredero de los postulados de Pasolini. Haneke expone una problemática que desvuelve a lo largo de sus films para concluir con la trayectoria de la dramaturgia, pero sin resolver necesariamente el conflicto. La última palabra siempre queda del lado del espectador. Véase, por caso, su film *Caché* y la vulnerabilidad de la privacidad de una familia burguesa parisina contemporánea (Urrutia, C.: *A propósito de Caché*. La Fuga, 2, 2007, ISSN: 0718-5316. Recuperado de <http://www.lafuga.cl/a-proposito-de-cache/40>).



Musical score for Luigi Nono's "¿Dónde estás hermano?" from "Per los desaparecidos de Argentina" (1982). The score is for Soprano, Mezzosoprano, and Contralto. It features dynamic markings such as *ppppp*, *mf*, *f*, and *pp*. The lyrics are: "U U A A A [A] U U" for the first part, and "A U U U DO NDE" for the second part. The tempo is marked as quarter note = 30-34.

Fig. 6. Luigi Nono, ¿Dónde estás hermano? Per los desaparecidos de Argentina, 1982.

define como una trayectoria en lugar de una teleología; es la clave de la resignificación que nos propone la parábola pasoliniana hacia la década de 1970, pero cuyas raíces podemos encontrarlas en las primeras vanguardias. Una vez disueltas las garantías de los criterios organizadores que ofrecieron la tonalidad, las formas a priori, la perspectiva y la figuración.

La configuración de esta obra nos muestra una parábola en tanto no hay reconciliación, sino que interpela al oyente desde la enunciación del nombre como texto y título. Luigi Nono con su pieza *¿Dónde estás hermano? Per los desaparecidos de Argentina* (1982) (fig. 6) trabaja desde fragmentos que dejan en suspenso los textos que evocan una pregunta sobre el terrorismo de estado en Argentina. Cifra mediante la palabra no solo la pregunta traducida a sonido y canto, sino también nos lleva hacia la reflexión desde su título. Convoca la experiencia de la puesta en obra del drama y la denuncia, la exclamación y el dolor. La linealidad vocal oscila casi en el vacío, en un umbral

donde el canto se encuentra con su límite; en ese arco que se despliega desde el enmudecimiento al grito.

Para concluir, vemos que el compositor mexicano Mario Lavista compuso su pieza para piano *Simurg* (1980) y la dedicó al pianista Gerhardt Muench. Lavista elaboró un retrato musical del músico y para esto tomó como punto de partida un texto de Jorge Luis Borges. Este texto es una cita al final de un cuento donde el escritor habla del *Simurg*, el pájaro inmortal:

[...] me he referido al *Mantiq al-Tayr* (Coloquio de los pájaros) del místico persa Farid al-Din Abú Talib Muhámmad ben Ibrahim Attar a quien mataron los soldados de Tule, hijo de Zingis Jan, cuando Nishapur fue expoliada. Quizá no huelgue resumir el poema. El remoto rey de los pájaros, el *Simurg*, deja caer en el centro de la China una pluma espléndida; los pájaros resuelven buscarlo, hartos de su antigua anarquía. Saben que el nombre de su rey quiere decir treinta pájaros; saben que su alcázar está en el Kaf, la montaña circular que rodea la tierra. Acometen la casi infinita

*aventura; superan siete valles, o mares; el nombre del penúltimo es "Vértigo"; el último se llama "Aniquilación". Muchos peregrinos desertan; otros perecen. Treinta, purificados por los trabajos, pisan la montaña del Simurg. Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos.*<sup>42</sup>

¿Quién más que Borges ha elaborado las más intrincadas y fabulosas alegorías en la literatura en español? Lavista toma este texto como punto de partida para su obra, la composición de un retrato de Muench<sup>43</sup>. A Lavista, la manera en que tocaba el piano Muench le recordaba las alas de un pájaro. Por eso, su conexión con la idea de pájaro, y de las múltiples resonancias que despertó con relación a ellos —Muench había hecho además una versión para violín y piano de la famosa obra *Canto de los pájaros* de Clé-

ment Janequin cuando aún vivía en Dresde— le trajo, asimismo, a Lavista una frase de Ezra Pound que encabeza la partitura, “no de un pájaro sino de muchos”. “En Simurg converge el recorrido, no de un pájaro sino de muchos: Pound, Rudge, Muench, Janequin a través de Milano, y Attar a través de Borges”<sup>44</sup>.

Tales resonancias y concatenaciones le permitieron construir a Lavista una obra que pone en juego la intertextualidad, un espacio múltiple entre música y literatura. Los textos citados no explican la obra ni son su contenido. Por el contrario, establecen un marco desde donde pensar su gestación y abordar la constelación de sentidos que abre la pieza. *Simurg*, entre sonido y palabras es una alegoría, el reencuentro mediante la rememoración de historia y tradición, palabras y música. El retrato de un amigo.

<sup>42</sup> Borges, J. L., “El acercamiento a Almostasín”. En: *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Debolsillo, 2011.

<sup>43</sup> Gerhardt Muench (Dresde, Alemania, 1907-Tacámbaro de Codallos, México, 1988) pianista y compositor alemán exiliado en México después de la segunda guerra y amigo de Lavista.

<sup>44</sup> Alonso Minutti, A. R., “Simurg y el canto de los pájaros”. En: *Revista Pauta Cuadernos de teoría y crítica musical*, vol. XXXII, N.º 129, enero-marzo de 2014, México.