

Música y significado verbal. La reelaboración musical de obras literarias

Guillermo Fernández
Rodríguez-Escalona

La obra artística como acto y como objeto

Sabido es que el tiempo modifica las artes y muda las costumbres. Entre sus mudanzas no es la menor la de desvirtuar el significado de las creaciones humanas, las cuales, nacidas bajo la influencia de unos factores particulares, a veces sobreviven a esos factores y permanecen en el tiempo cuando ya han dejado de estar presentes las motivaciones que llegaron a darles vida. No nació la velazqueña *Rendición de Breda* para el museo, sino para el palacio real del Buen Retiro; ni el *Vespro de la Beata Vergine* de Monteverdi para la sala de conciertos, sino para el oficio litúrgico en la veneciana catedral de san Marcos, como tampoco tales o cuales especies animales tienen su razón de ser en servir de atracción en un parque zoológico.

Desligadas del porqué que las hizo brotar de la nada, las obras artísticas, incardinadas en un ambiente social y cultural muy distinto del que las vio nacer, corren el riesgo de cosificarse, de convertirse en meros objetos muy

**Desligadas del porqué
que las hizo brotar de
la nada, las obras
artísticas, incardinadas
en un ambiente social
y cultural muy distinto
del que las vio nacer,
corren el riesgo de
cosificarse, de
convertirse en meros
objetos muy distintos
de los que salieron de
las manos de sus
creadores**

tarbiya 41

distintos de los que salieron de las manos de sus creadores. No se trata aquí de negar justificación a la exhibición que se lleva a cabo en el museo o a la audición de la sala de conciertos, sino de advertir del riesgo de mistificaciones que pueden llegar a desvirtuar el sentido de las obras mismas. Los musicólogos, por ejemplo, y muy especialmente los que se ocupan de estudiar la música mal llamada "antigua", lo saben bien y no dejan de señalar las particulares circunstancias (el cuándo, el para quién, la ocasión, etc.) de las creaciones musicales en los textos explicativos que acompañan a grabaciones o a ejecuciones en vivo; desde hace años se empeñan, incluso, en reproducir tales circunstancias hasta donde es posible, utilizando instrumentos o técnicas y prácticas de canto similares a las del momento de la creación o de las ejecuciones primeras de las obras musicales. De modo similar, en 2005 se ha recreado en el Museo del Prado el Salón de Reinos del desaparecido Palacio del Buen Retiro, y era ahí donde la *Rendición de Breda*, junto a pinturas de tema similar realizadas por distintas manos, lucía de manera muy diferente a la de su habitual ubicación en el museo. Tan encomiables intentos de reconstruir las circunstancias históricas de la obra artística, que tratan de salvar la distancia temporal entre la creación y la recepción llevando al espectador o al oyente al momento originario, revelan matices sorprendentes y verdaderamente pertinentes para la apreciación, aun cuando el palacio ya no exista ni la sala de conciertos pueda reproducir las características acústicas y culturales de la catedral

veneciana. En cualquier caso, cuando se visita la exposición o se escucha la obra mon-teverdiana, ya no estamos en el siglo XVII y sabemos que no es reproducible la totalidad de las asociaciones significativas que estas creaciones suscitaban en ese momento.

Una de las mermas significativas, la más grave a mi juicio, que sufre la pervivencia de la obra de arte es la de verse desligada de su creador, y de ahí se deriva un general oscurecimiento de la función de la creación misma. Una comedia, un madrigal o un retrato, pongamos por caso, no se limitan a ser únicamente el producto resultante de un encargo, o del halago a un mecenas. Eso podría explicar, aunque parcialmente, lo que la obra artística tiene de objeto. Pero no es solo eso: la obra artística es resultado de un acto creador. Mediante ese acto, el poeta, el músico o el pintor otorgan existencia a lo que antes no existía. El acto creador se origina en un impulso expresivo y se consume conformando en la materia una experiencia humana. El impulso es lo que lleva al artista a crear precisamente esa comedia, ese madrigal o ese retrato y no otros. Como conmoción interna, el impulso expresivo es incomunicable y solo como un eco puede llegar a transmitirse a través de la conformación verbal, plástica o acústica. Cuando un hombre se enfrenta a la tarea de crear, sobre su decisión de hacerlo confluyen varios factores que dejan su peso sobre esa labor: una preceptiva, una tradición artística, una materia que someter, un afán de originalidad y otros factores cuya determinación no es el caso detallar en este

momento. Entre esas fuerzas no mencionadas que mediatizan la creación está la manera en que el artista se relaciona con su tiempo. Así lo entendía don Antonio Machado cuando, en 1917, escribía que la quintaesencia del quehacer poético está en "lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta al contacto del mundo".

Con demasiada frecuencia se olvida esa "voz propia", a que alude Machado, en beneficio de otros aspectos de la creación y, creo yo, en detrimento suyo. El artista dialoga con el mundo y lo hace con un acento específico. El impulso creador se origina al calor de una situación histórica de la que forma parte, de modo más que destacable, la particular actitud del creador. El creador capta en su medio lo que es pertinente trasvasar a la obra: sobre qué asunto va a proyectar su labor y de qué medios se ha de valer para llevarla a cabo conforme a sus propias exigencias. La pertinencia del asunto y de los medios no depende ya del medio en que el artista se halla inmerso, sino de su propia voluntad; descarta unos detalles y acepta otros, adopta unas técnicas de uso común o se permite usos innovadores en función de su propia necesidad. Pero apenas nos preguntamos sobre esas necesidades y si las dejamos a un lado difícilmente podremos llegar a trazar el cuadro completo de la significación histórica, es decir, de la significación humana, de la obra de arte. Porque preguntarse por esa necesidad que el artista siente de responder al diálogo con su propio tiempo es tanto como

preguntarse por el hombre mismo. ¿A qué necesidades dan satisfacción un oficio de visperas como el de Monteverdi, un retrato como el del *Niño de Vallecas*, un soneto de Garcilaso o *La vida es sueño*? Como creaciones, a las de los propios Claudio Monteverdi, Diego Velázquez, Garcilaso de la Vega y Pedro Calderón; como objetos acabados, a las de otros. Pero solo las necesidades propias, y no las ajenas, están en la génesis de la obra artística; las necesidades ajenas, a lo sumo, proporcionan la ocasión para que el artista dé cauce a las propias. Si ignoramos estas necesidades difícilmente podremos llegar a determinar con precisión qué clase de "objeto" es cada una de las obras a que nos hemos referido y estará, por tanto, incompleto, el cuadro de sus significaciones. No basta, pues, con ser muy valiosa, la reconstrucción de las circunstancias históricas externas a las obras; es preciso atender no solo a su para qué o a su cómo exteriores, sino, y muy especialmente, a la funcionalidad interna, a la que tiene su sede en la humanidad del creador.

Es este segundo aspecto de la obra artística, lo que tiene de obra-objeto, el pertinente en la controvertida cuestión del canon literario. La cuestión del canon obedece a una tradición selectiva mudable; no son pocas las obras literarias o los autores que ingresan en (o salen de) esa lista sagrada y consagrada, como también son muy distintas las razones de su permanencia: así evidencian lo primero casos como el de Góngora, tan alabado como de nostado en el siglo XVII, pero referencia inexcusable en la creación poética de su tiempo,

tarbiya 41

y luego, sucesivamente, proscrito, olvidado y revitalizado en las centurias siguientes; y, para ilustrar lo cambiante de los criterios basta un repaso (que renunciamos a hacer aquí) de las distintas "lecturas" que ha recibido una obra inequívocamente canónica como el *Quijote*. Y es que esa recepción-selección viene a cubrir unas ciertas necesidades de quien la lleva a cabo, de modo que el entrar o salir del canon es algo completamente ajeno al proceso de creación y atañe únicamente al de recepción, que fija en el canon unos modelos válidos (estéticos, formales, éticos, ideológicos, etc.) que pertenecen a su propio sistema de vigencias, más allá de los imperativos cronológicos.

En el proceso de selección influye la reiteración de acciones valorativas y de actos de elección que se concretan, entre otras cosas, en ediciones (que cuentan cuantitativa y cualitativamente), comentarios (no sería exagerado decir que fue Fernando de Herrera quien confirmó a Garcilaso como un clásico) o citas de autoridad. El sujeto de estas elecciones es el receptor, en su triple aspecto de público, crítica e incluso la propia creación, en tanto que unos creadores asumen modelos elaborados por otros. Particularmente importantes son estos actos electivos que tienen como sujeto a los artistas y se plasman en recreaciones y adaptaciones de obras anteriores, conceptos más que problemáticos cuyos límites teóricos son borrosos, aunque intuitivamente el fenómeno es reconocible en reelaboraciones de una obra en un género distinto (Guillén de Castro dramatizó, con el

título de *Don Quijote de La Mancha*, un episodio de la primera parte de la obra cervantina), o en otros ámbitos artísticos, como el cine o la música (que han prestado al *Quijote* no menos atención que el teatro).

En lo que sigue voy a ocuparme de cómo contribuyen a ese proceso selectivo las reelaboraciones musicales de las obras literarias. Esto obliga, por un lado, a plantearse, aunque solo sea someramente, el problema de la cambiante relación entre literatura y música a lo largo de la historia.

La literatura en la música

Gran parte de la historia de la literatura —especialmente, aunque no solo, de la lírica— y de la música es común. Aunque ha sido muy cambiante, la relación entre ambas artes ha seguido una trayectoria muy regular. Parte esta de una total identificación entre ambas artes, que llega hasta el final del medievo, y desemboca en una diferenciación también total, de manera muy nítida a partir del siglo XVIII.

El surgimiento de las literaturas vulgares en la Edad Media acaece ya en los últimos siglos de esa época de identificación. Con todo, hasta el siglo XV poesía y música eran una y la misma cosa, aunque la perspectiva desde la que ahora las contemplamos se resista a aceptarlo así. Tan inexacto es sostener que las canciones provenzales, las cantigas alfonsinas o los villancicos del *Cancionero de Palacio* fueron textos cantados (aunque en

muchos casos se haya perdido la melodía) como sostener que fueron melodías a las que se acoplaba un texto. La poesía más acendradamente lírica se realizaba musicalmente y la música apenas podía concebirse sin estar asociada a la palabra.

Pero la unidad entre poesía y música empezó a quebrarse ya en el siglo XIV. Por una parte, con la obra de Petrarca la lírica se desasíó de su vertiente musical y la palabra llegó a convertirse en un todo por sí mismo y, por otra, la proliferación de tratados musicales desde tiempos muy tempranos hizo patente la conciencia de que las exigencias de la creación musical eran diferentes de las de la creación verbal. En la España de mediados del siglo XV, el *Cancionero de Baena* ya estaba mayoritariamente compuesto, junto a unas pocas "cantigas muy dulçes e graçiosamente assonadas", por "preguntas de muy sotiles invençiones fundadas e respondidas" y por "muy gentiles dezires", género este que en su misma denominación revela su difusión ajena a la ejecución musical: la manera apropiada de recibir estos textos era "leer e entender", como el propio compilador repitió varias veces en el prólogo¹. Todavía a finales de ese siglo la lectura contendía con el canto en la difusión de las obras poéticas, como lo atestiguan las obras de Juan del Encina y compilaciones como los cancioneros de Lope de Estúñiga y de Palacio, aunque la mayor parte de las partituras se han

perdido; pero el mismo Encina, músico consumado, prescindió de toda referencia musical en el *Arte de poesía castellana* con que encabeza su *Cancionero* (1496). Desde los primeros años del siglo siguiente, y de modo significativo desde la publicación de las obras de Boscán y Garcilaso, la recepción de la poesía se realizaba mayoritariamente mediante la lectura, especialmente en lo que atañe a la nueva poesía, de cuño italianizante.

Del lado de la música, las cosas evolucionaron de manera muy parecida. Casi toda la música medieval conservada (que, con no ser poca, es solo una parte de la música que circulaba en la época) es vocal. Al llegar al siglo XV, aun cuando dominaba la música vocal, la mayor parte pertenecía al género sacro (misas y motetes) y se servía de textos latinos. Apenas quedaba un género fronterizo de amplia difusión en lengua romance, el villancico, en el que se conservaba todavía la vieja unidad medieval entre texto y música. Pero acaso el signo más palpable de la galopante independencia entre música y poesía fue la creciente publicación de tratados y compilaciones para instrumentos de cuerda y de tecla a lo largo del siglo XVI, en los cuales la presencia de textos era cada vez más escasa y, a la vez que se abría paso el interés por la música instrumental, se iba consumando la escisión entre poesía y música, con paso cada vez más acelerado y firme.

1. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. De Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor, 1993, pp. 1-8.

tarbiya 41

Sin embargo, entre la identificación y la diferenciación totales se producen muy significativos grados intermedios sumamente interesantes para valorar la evolución de las relaciones entre música y literatura. Dejando aparte las apariciones accidentales de lo musical en lo literario, como los pasajes cantados en las obras dramáticas, la convergencia entre ambas artes desde el Renacimiento en adelante presenta más puntos de interés, a nuestro juicio, desde la perspectiva musicológica que desde la de la teoría literaria, debido a que desde la segregación, la música es un elemento extraño a la creación literaria y, sin embargo, desde el lado de la música lo literario es un elemento perfectamente integrable —e integrado muchas veces— en la creación musical. Con otras palabras: la literatura no precisa de la música como elemento constitutivo, pero la música no ha renunciado a nutrirse de la literatura.

En los últimos cuatrocientos o quinientos años, esa integración de lo literario en lo musical se ha producido de dos maneras bien diferentes. Denominaré a estas dos maneras *recreaciones* y *adaptaciones*. Por un lado, las *recreaciones* musicales de piezas literarias que se encarnan en géneros musicales como el *madrigal*, el *lied* o la *canción protesta*, y se alimentan predominantemente, de obras poéticas: es el caso del *Canzoniere* de Petrarca, abundantemente glosado por los músicos renacentistas, de poemas de Goethe musicados por Schubert y de los cantautores que, durante las décadas de 1960 y 1970, pusieron música a significados "poetas sociales".

Y por otro, las *adaptaciones* musicales, realizadas predominantemente en el género musical de la *ópera*, reelaboran preferentemente obras dramáticas y narrativas: tal es el caso del aprovechamiento de las obras de Shakespeare y otros dramaturgos por Verdi o las numerosas versiones musicales del *Quijote*.

Música y significado verbal

Entre estas dos maneras de estar presente lo literario en lo musical hay diferencias sustanciales, y estas diferencias no se limitan a los géneros (literarios o musicales) implicados en la transcodificación. Es preciso tener en cuenta otros elementos, muy especialmente los que literatura y música tienen en común. Para el asunto que me ocupa en este momento bastarán unas apreciaciones generales sobre la función de lo literario dentro de la obra musical, sobre la de la música en relación con la palabra, y sobre el impulso que motiva la *recreación* musical de la obra literaria, que forzosamente implica la significación general del todo.

La palabra en la música

La obra musical es un todo formado por unos constituyentes articulados. El elemento esencial es una melodía, que cobra cuerpo merced a unos sonidos y estos sonidos son a la melodía lo que el significante al significado lingüístico; no es posible la melodía sin sonido, pero el sonido sólo se hace música en tanto que es el soporte sensible

de la melodía. Entre los sonidos que aportan la parte sensible a la música está la voz, en nuestro caso la voz que articula el texto literario, aunque no todas las reelaboraciones son vocales; es claro que si la voz humana aportase a la melodía un conjunto de sílabas y sonidos incoherentes no alcanzaría una consideración diferente de la de un violín, por ejemplo. Sin embargo, la presencia de la voz en la música no vale solamente como sonido —aunque no pueda dejar de serlo—; la voz es portadora de un mensaje verbal y este, a su vez, es un producto articulado. La voz transmite la palabra, y la palabra, como la música, es la síntesis de dos planos constituyentes: ambas son sentidos elaborados a base de sonidos.

Creo necesario insistir en esto y me sumo a una tradición lingüística que se remonta a Humboldt y ha sido revitalizada —aunque muy discutida— por Coseriu, según la cual lo esencial del lenguaje es el plano semántico. O, dicho de otra manera, el lenguaje no es forma con significado sino significado conformado. La organización de un sistema lingüístico y los cambios que en él se operan vienen motivados por unas necesidades significativas que llegan a configurar las formas para distinguir los sentidos discretos que se perciben como necesarios para la expresión de los impulsos humanos. Y esto mismo podríamos decir de la música: el sentido prevalece sobre el sonido y este —que es requisito de aquel— se pliega a las necesidades expresivas del músico, no a la inversa.

Música y lenguaje son dos sistemas semióticos distintos, pero, realizados en un solo producto, esa independencia del uno respecto del otro es engañosa. No nos hallamos ante dos sistemas distintos y paralelos, sino ante uno solo —el musical—, que contiene dos planos, en uno de los cuales —el plano significante— se inserta otro sistema semiótico que, a su vez, consta también de los dos planos: en el caso de la palabra cantada, esta pasa a ser un elemento más de la obra musical.

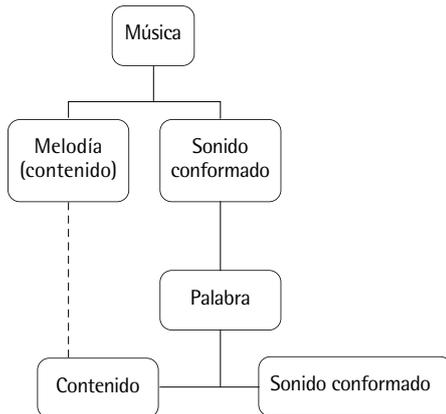
Esta sumisión de la obra literaria a la musical se produce por igual en las dos maneras de integrar la obra literaria en la musical. En ambos casos, la iniciativa está del lado del músico y en ambos casos es la estructura musical la que engulle la estructura verbal del texto literario. La ópera *Don Quijote*, de Cristóbal Halffter, y el madrigal *En tanto que de rosa y d'azucena*, de Francisco Guerrero, son piezas musicales por mucho que en ellas estén presentes —bien es verdad que de manera muy distinta— Cervantes y Garcilaso de la Vega.

La música en relación con el texto

La relevancia del texto en la música vocal la da el contenido, no el sonido lingüístico. Aunque el significante lingüístico (el metro y los acentos, por ejemplo) tiene su correlato en la parte musical, la melodía de estas reelaboraciones se justifica por el sentido del texto, y se presenta como una melodía individualizada determinada por el contenido verbal, de modo que el contenido de la

tarbiya 41

palabra y el contenido de la música mantienen íntima relación, como trata de recoger el siguiente gráfico:



En la palabra cantada, el sentido del texto y el de la música tratan de mostrar un contenido común al que ambos se subordinan, contrastando uno con otro sin oponerse entre sí; es más, en este tipo de obras, ambos planos se requieren mutuamente de manera necesaria: el texto sin la música continuaría siendo la obra literaria y sin el texto la música, falta de un constituyente esencial para ser lo que es, sería una obra musical distinta.

El que música y texto se igualen (o pretendan igualarse) por la transmisión de un contenido común, nos lleva al controvertido problema de

determinar cuál es ese contenido. A nuestro juicio, la palabra y la música comparten el ser actos expresivos y la estructura comunicativa de la expresión es la del síntoma. El signo expresivo remite al sujeto que se comunica y hace presente en la comunicación el estado de ese sujeto²: en última instancia, la expresión es parte del sujeto, que se proyecta a sí mismo en la comunicación mostrando las particularidades situacionales y modales en que produce su acto comunicativo, lo que en Lingüística se denomina *información pragmática*, la relacionada con el proceso de la enunciación.

Música y texto comparten la expresión del sujeto y la apelación al oyente. Pero si la palabra comparte con la música ese estrato de la información pragmática, las cosas no están tan claras en lo que se refiere a la representación, inequívocamente presente en el texto y no tan claramente en la música³. El contenido verbal puede representar un estado de cosas ajeno al sujeto mismo que lo produce y, en este sentido, adquiere también el carácter de imagen del mundo. Es decir, el texto tiene también una dimensión *semántica* radicada en el dominio del enunciado y concretada en la combinación jerarquizada de significados. Este otro aspecto de la comunicación lingüística se torna sumamente problemático en el discurso musical. Desde su independización de la tiranía del texto,

2. Véase G. Fernández Rodríguez-Escalona, "Significado musical y significado lingüístico" en *Anuario Musical*, 63 (2008), pp. 207-234.

3. Hacemos aquí salvedad de las representaciones de carácter onomatopéyico que pueden darse en el discurso musical. No obstante, la onomatopeya no reproduce una virtualidad de carácter conceptual, necesariamente presente en el significado lingüístico, sino un sonido natural mediante el sonido conformado (sea lingüístico o musical); es decir el contenido onomatopéyico está ligado a la *cosa* supuestamente representada y no a un *sistema* convencional de significaciones.

la música asumió el reto de representar el mundo sin necesidad de recurrir a la palabra, en especial desde el siglo XIX con concepciones como la música programática y géneros como el poema sinfónico. Sin embargo, difícilmente podría hablarse de *significado* en la música en los mismos términos que hablamos de significado refiriéndonos al lenguaje, dado que no pueden establecerse correspondencias uno a uno entre los sonidos musicales y los contenidos con los que supuestamente se asociarían⁴. Esta falta de correspondencia unívoca entre los significantes y los pretendidos significados musicales dista mucho de las propiedades del significado lingüístico. Este sólo es tal significado en virtud de su relación convencional con una forma sonora y se organiza en un sistema de unidades estables y discretas que representan cosas, pero el significado no es la cosa representada.

Recreaciones y adaptaciones

Las dos concepciones del contenido musical (expresión frente a representación simbólica) subyacen a las dos maneras de presencia de la literatura en la música, *recreaciones* y *adaptaciones*. Unas y otras se diferencian básicamente en el papel que el sujeto del discurso musical otorga al sujeto del discurso verbal. Las *recreaciones* pretenden hacer confluir el contenido musical con el sentido pragmático del texto e identifican en un solo sujeto discursivo la enunciación textual y la musical. Las

adaptaciones aspiran a ser, en líneas generales, representaciones del significado textual y en ellas se abre una brecha entre la enunciación musical y la textual.

Las *recreaciones* de textos literarios no pueden ser otra cosa que música vocal, pero la vocalidad (condición necesaria) no es condición suficiente para que podamos calificarlas de esta manera. Este modo de vocalidad implica que el músico hace suyo el mundo de referencias del sujeto de la enunciación lingüística; músico y poeta se identifican en un solo sujeto discursivo, que es sustancialmente el que el texto aporta al conjunto. Un somero examen de los textos utilizados por los madrigalistas del Renacimiento revela que estos están fuertemente marcados por la presencia indicadores deícticos y de modalidad como la enunciación en primera persona, la verbalización del destinatario en las formas de la segunda persona, el imperativo o la exclamación. Aunque los textos seleccionados —breves por lo general— son poemas líricos con forma estrófica, la melodía rompe el molde estrófico y se amolda a los recovecos modales del poema, lo que pone al descubierto que el músico está más atento al fluir de la subjetividad que a la sucesión de las formas. Son numerosos los testimonios que evidencian que el objeto del discurso musical son las actitudes más que la descripción de los significados; basten como ejemplo de ello el que así lo afirme Claudio Monteverdi en las

4. Tia DeNora, "How is Extramusical Meaning Possible? Music as a Place and Space for Work", *Sociological Theory*, 4.1 (1986), pp. 84-94.

Las *adaptaciones*, por su parte, son también en su mayoría obras vocales, aunque no se excluyen las puramente instrumentales. En relación con la obra literaria adaptada, la obra musical trata de codificar *el significado textual* en un "lenguaje" distinto. Su propósito de describir con sonidos musicales el contenido semántico de la obra literaria posibilita, en su grado extremo, la música instrumental como, por ejemplo, en los casos de *Romeo y Julieta*, de Prokofiev, o del poema sinfónico *Don Quijote*, de Richard Strauss. Con todo, en las *adaptaciones* predomina también la música vocal; obras como las óperas *Don Quijote*, de Cristóbal Halffter, o *Segismundo*, de Tomás Marco, inspiradas en Cervantes y Calderón, son (o pretender ser) ilustraciones musicales *sui generis* del significado de los textos respectivos.

Las *adaptaciones* presuponen unos cambios muy notables, respecto de las *recreaciones*, en la concepción del sentido de la música y en el del texto. Al otorgar la primacía a lo semántico, cobra mayor relieve lo que los textos tienen de productos cerrados y disminuye o se reduce a prácticamente nada lo que tienen de actos, es decir, de eclosión del sujeto de la enunciación. Esto tiene importantes consecuencias en la selección de los textos y en el tratamiento que reciben en la creación musical.

Las *adaptaciones* se elaboran a partir de textos que en su literalidad son escasamente aptos, por su propia extensión, para el formato musical, con predominio de los narrativos

y los dramáticos. A la "descripción musical" del contenido suele unirse también la tradición interpretativa; podríamos incluso afirmar que el criterio de selección de la obra literaria está guiado más por la tradición interpretativa que por el propio sentido de los textos. Esto supone una transformación del texto tanto en lo que se refiere a su significación como a su configuración material. En efecto, frente a la general fidelidad a los textos en el caso de las *recreaciones*, lo habitual es que en las *adaptaciones* se lleven a cabo condensaciones de su contenido general, selecciones de algunos pasajes a los que se dota de especial significación, caso de *El retablo de Maese Pedro*, de Falla, e incluso las dos cosas a la vez. En cualquiera de estos casos, la intervención supone rehacer el texto a la medida de las necesidades comunicativas del músico, pero haciendo abstracción de las del creador literario.

Así sucede, por ejemplo, en las óperas de Cristóbal Halffter y Tomás Marco antes mencionadas. En el subtítulo mismo (*Ópera en un acto sobre el mito cervantino*), el *Don Quijote* de Cristóbal Halffter, con libreto de Andrés Amorós, muestra su relación con el texto de Cervantes. El formato musical, obviamente, no puede asumir la literalidad de la obra cervantina, de la cual se seleccionan apenas algunas frases y vocablos contextualizados en un texto de nueva factura, al que se incorpora también un villancico de Juan del Encina (*Hoy comamos y bebamos*), distorsionado en la ejecución musical, y resuena una sextina de Jorge Manrique. La escueta selección de la

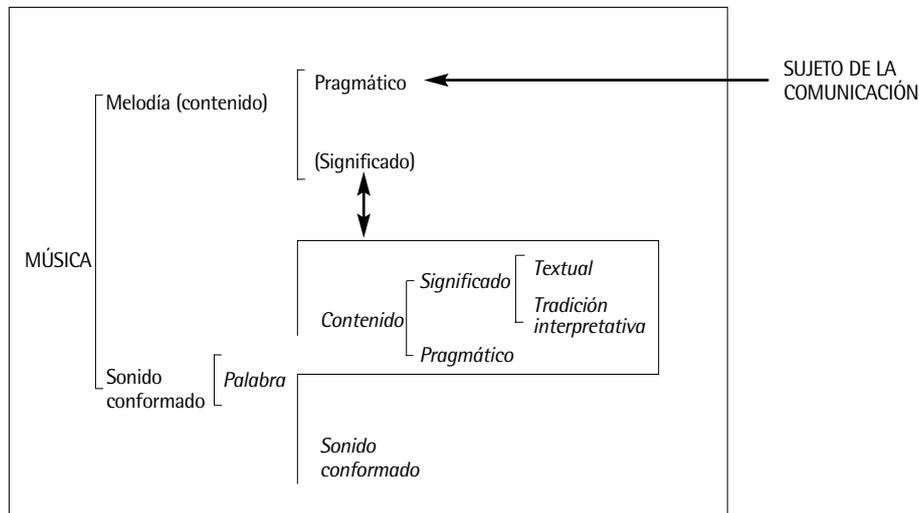
tarbiya 41

ópera poco tiene que ver, fuera de la literalidad de esas palabras, con la obra literaria original, apenas reconocible por el título y el nombre de los personajes (Cervantes, Don Quijote, Sancho, Aldonza, Dulcinea, Ventero, Cura, Barbero, etc.). Y, lo que es más importante, la mano del adaptador incluye esas citas en un texto dialogado en el que no solo intervienen personajes ajenos al *Quijote* cervantino sino que lo hacen asumiendo unos postulados impensables para el propio Cervantes. La ópera da de lado el texto, que no interesa tanto —desvinculado, claro, de su materialidad y, por ende, de la enunciación— cuanto su supuesto sentido, un sentido abierto para el receptor, que proyecta sobre él su propia percepción del texto, y cerrado para el autor originario. Desde esta concepción, el sentido evoluciona y, a la vez, el texto que lo ha propiciado queda fosilizado y desvirtuado. El original se considera un producto acabado, no el instrumento de un acto comunicativo que responde a un estímulo expresivo, desatendido en este tipo de *adaptaciones*.

Más fiel al texto calderoniano de *La vida es sueño* es la obra de Tomás Marco *Segismundo (soñar el sueño)*, ópera de bolsillo. Como el propio músico advierte, su selección está guiada por el propósito de acentuar el lado intimista de la comedia y suprime los elementos que, a su juicio, solo sirven para dar extensión y variedad al drama barroco. El libreto reproduce una buena proporción de los versos calderonianos, a los que se añaden textos de Platón, Descartes y Alberto Lista.

El recurso a fuentes distintas hace presente la tradición interpretativa en la ópera de Tomás Marco; la selección y la adición de textos revela que Marco a la vez que aborda la obra de Calderón ilustra, sirviéndose de ella, un tema de larga tradición filosófico-literaria. Como en el caso de Halffter, la intervención del músico en el texto supone situarse en un plano muy distinto del que motiva la creación literaria, de la que también se toma la idea (en este caso con mayor fidelidad al texto) pero se desatiende el estímulo que, en su momento, la concretó en *La vida es sueño*.

La consecuencia de esto es que, en las *adaptaciones*, la obra literaria queda reducida a un significado inerte, donde el sujeto de la enunciación verbal no cuenta en absoluto. El objeto de la representación musical desborda el ámbito de la obra literaria desde el momento en que la obra musical, por un lado, deja en la sombra al sujeto que se expresa en el texto y, por otro, hace suyo un sentido que no diferencia de manera clara entre el sentido del texto mismo y los sentidos que se le han adherido a lo largo de su proceso de recepción. Es decir, el músico elabora un significado abstracto construido a la medida de su propio impulso expresivo y ajeno al impulso del autor glosado. En resumen, la palabra y sus adherencias interpretativas se reducen a puro objeto, sobre el cual la *adaptación* musical pone en pie una obra muy distinta del texto que la motiva. En el gráfico que sigue recogemos su estructura comunicativa:



Examinadas las dos maneras de reelaboración musical de las obras literarias que he propuesto, es fácil advertir que entroncan con las apreciaciones iniciales sobre la obra artística. Es decir, *recreaciones* y *adaptaciones* se levantan sobre lo que las obras literarias tienen de acto y de objeto, respectivamente. Y al hacerlo así muestran que en unas y otras alientan impulsos diferentes. El impulso creador está radicado en el interior del artista, en su más honda intimidad, y ahí convierte el complejo mundo de sus experiencias (percepciones, pensamientos, creencias, sentimientos, acciones, etc.) en estímulos conflictivos que buscan acomodarse a su visión del mundo. Es en el choque entre la experiencia y la posición vital desde la que el hombre concibe el mundo donde salta la chispa de la creación, en algo que no termina de encajar en la concepción del mundo y se vuelve problemático. Engendrado el conflicto, el artista se

siente obligado a dar respuesta mediante la obra.

Visto el lugar que se otorga a los textos en los dos tipos de reelaboraciones musicales de que venimos tratando, se hace evidente —a nuestro juicio— que nacen de necesidades expresivas bien distintas. En el caso de las *adaptaciones* el texto forma parte del estímulo que conduce al impulso expresivo del músico, pero no es así en el de las *recreaciones*.

El texto, o, mejor dicho, el sentido del texto forma parte, junto a otras cosas, del campo de experiencias del adaptador; desde esta perspectiva, el texto es un objeto más del mundo, un objeto —si se quiere— un tanto especial por su significación. Generalmente, en esa experiencia la validez del texto se hace presente como vigencia problemática que es preciso

tarbiya 41

reafirmar en sus aspectos esenciales; el músico toma postura ante el texto, lo interpreta e interpretándolo se distancia de su creador originario, de ahí que se haga necesaria una transformación —en mayor o menor grado— de la materialidad verbal, transformación que responde a la necesidad de afirmar ciertos valores —pero no otros— de la obra literaria adaptada. El texto rehecho es instrumento, exclusivamente, del impulso expresivo del músico. Halffter, por ejemplo, lo reconoce poniendo en boca de don Quijote su propia concepción de la poesía:

“En la quinta escena de mi ópera Don Quijote, hay un fragmento al que doy especial importancia.

Don Quijote yace herido en un lado de la escena, atendido por Dulcinea y Aldonza que le cantan poesía.

‘Mal ferida iba la garza, sola va y gritos daba...’

Al otro lado del escenario la sobrina, el ama, una moza, el bachiller, el licenciado y el cura expurgan los libros de Don Quijote para mandarlos a la hoguera, con la consigna de que los libros hacen grave daño y son culpables de todos los males, sobre todo viendo el ejemplo de Alonso Quijano el Bueno.

Don Quijote atendiendo a Dulcinea y Aldonza dice a Sancho: ‘Eso que escuchas Sancho es poesía, que es lo que nos da la vida y nos hace conocer la realidad’. (Esa es para mí

una definición válida: dar la vida y conocer la realidad.)

El cura encuentra un libro de poesía y ha oído el comentario de Don Quijote y grita: ‘Poesía no, al fuego, y lo que es peor, hacerse poeta, que es enfermedad muy grave, incurable y pegadiza’.

Esta es mi definición aplicable tanto a la poesía como a la música: una realidad indefinible racionalmente que nos hace poder ser y desarrollarnos como seres humanos para poder alcanzar el máximo grado de inteligencia y dignidad, rodear de belleza nuestra vida y conocer la realidad”⁸.

El impulso que mueve al recreador es de índole muy distinta. Para empezar, el músico tiene conciencia de que la obra literaria es la respuesta a un estímulo vital y el músico capta y trata de reproducir la naturaleza de ese estímulo haciéndolo propio; y, en tanto que se apropia de la totalidad del estímulo, el texto en su esencial literalidad constituye respuesta apropiada también para el músico. Con palabras de Cristóbal Halffter, podemos afirmar que en las *recreaciones* “Zeitgeist y Weltanschauung son comunes” al poeta y al músico:

“El significado, el significante y la sintaxis se funden con estructuras melódicas y armónicas que nacen de un concepto estético común en un momento de la historia y en un entorno geográfico también comunes”⁹.

8. Cristóbal Halffter, *Música-Poesía: semejanzas y diferencias*, Madrid, Fundación Loewe/Visor, 2007, pp. 24-25.

9. Cristóbal Halffter, *Música-Poesía: semejanzas y diferencias*, Madrid, Fundación Loewe/Visor, 2007, pág. 30. Este autor se refiere, sobre todo, al *lied*, aunque su afirmación podemos extenderla a otros géneros. Hemos de matizar, sin embargo, que es preciso relativizar esa comunidad de tiempo y espacio a las que se refiere Halffter.

Música y canon literario

Vistas las cosas en relación con el canon literario, se advierte también una clara diferencia en la orientación general de las elaboraciones musicales de la literatura. Por un lado, las *recreaciones* toman en consideración, piezas literarias antes de que estas lleguen a alcanzar la consideración de canónicas y, por otro, las *adaptaciones* musicales se ocupan de obras literarias que pertenecen inequívocamente al canon. Tanto en un caso como en otro encontramos, sin embargo, excepciones fácilmente explicables.

En el caso de las *recreaciones*, lo esencial es que el músico haga suyo el impulso expresivo del poeta, independientemente de la separación temporal o espacial, de la diversidad lingüística e incluso de la consideración de la obra recreada: Horacio, Virgilio y Petrarca fueron recreados en el siglo XVI, cuando ya eran auténticos clásicos, por músicos de toda Europa y, a fines del siglo XIX, lo mismo sucede con Lope de Vega, cuando Hugo Wolf y Johannes Brahms pusieron música a traducciones alemanas de algunas piezas líricas suyas. La selección del músico está guiada por unas vigencias que siente vivas, su impulso expresivo se iguala con el del poeta más allá de las barreras que imponen tiempo, espacio y lengua y adopta ante todo la perspectiva enunciativa del creador de la obra literaria. La reiteración de las selecciones conduce al canon en tanto que los textos van adquiriendo la consideración de modelos de respuesta vital ante las

incitaciones problemáticas que se perciben en el entorno.

Las *adaptaciones*, en cambio, responden a un impulso de raigambre culturalista. La selección se realiza desde el canon y no pocas veces la motiva el hecho de que la vigencia del texto se perciba como problemática o amenazada. El texto se convierte así en elemento del entorno problemático previo a la creación musical y el impulso creador del músico se orienta a reafirmar o a situar en ese entorno la dimensión simbólica de la obra literaria, cuyo contenido tiene la consideración de modelo histórico-cultural (más que de acto vital) que es necesario reubicar en una realidad nueva, distinta de la que motivó su creación. La *adaptación* supone un intento de rastrear en el momento de la creación musical los rasgos que justifican la pervivencia de ese modelo.

Conclusión

Hasta aquí llegan nuestras consideraciones sobre la distinción entre los dos modos de elaboración musical de la literatura que hemos venido tratando en esta comunicación. Consideraciones que no dejan de ser un intento —provisional, por tanto— de clarificar las relaciones entre literatura y música, asunto que ocupa menos de lo deseable a los especialistas, sobre todo si tenemos en cuenta ese pasado común a que hemos hecho referencia y que, desde la definitiva segregación, los músicos no han dejado de interesarse por la incorporación de las obras literarias a su creación.

tarbiya 41

Esta provisionalidad queda a la espera de matizaciones sobre cuestiones cronológicas (cuándo y por qué razones concretas se producen las *recreaciones* o las *adaptaciones*) y teóricas (habría que precisar la función concreta que corresponde a la música en estas elaboraciones y explorar los límites semánticos y las posibilidades modales de la expresión musical). Conseguir un mejor conocimiento de esta cuestión no es solamente cuestión de detalle; a nuestro parecer, contribuiría mucho el que teóricos e historiadores de un lado y otro (la música y la literatura) dispusieran de un marco conceptual parecido, si no común, en el que se integrase lo que ambas artes tienen en común. El acercamiento entre estos dos modos de expresión podría propiciar una muy amplia —y nunca lograda— teoría general de

la expresión, como ya proponía Karl Bühler, que tuviera en cuenta la estructuración del acto expresivo, la del producto expresado y el entorno en que el acto y su producto resultante alcanzan vigencia. Para estos tres aspectos pueden servir de pauta orientativa los ámbitos de la teoría de la acción (ética), la lingüística y la historia en su más amplio sentido, respectivamente, siempre y cuando pudieran integrarse en una única visión que tuviera como perspectiva la conformación de la capacidad expresiva del hombre, pues, como afirma Bühler, "Hablar y ser hombre vienen a ser lo mismo, [...] el modo de expresión del lenguaje (más exactamente, de la lengua materna) es el medio en que se nos dan y pueden manifestarse únicamente el mundo exterior y el mundo interior".

Referencias bibliográficas

- ANGLÉS, Higinio (1946): Juan Vásquez, *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*, ed. de Higinio Anglés, Barcelona, CSIC.
- DE NORA, Tia (1986): "How is Extramusical Meaning Possible? Music as a Place and Space for Work", *Sociological Theory*, 4.1, pp. 84-94.
- DUTTON, Brian y GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín, eds., (1993): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. de, Madrid, Visor.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ-ESCALONA, Guillermo (2008): "Significado musical y significado lingüístico", *Anuario Musical*, 63, pp. 207-234.
- FUENLLANA, Miguel de (1554): *Orphénica lyra*, Sevilla.
- HALFTER, Cristóbal (2007): *Música-Poesía: semejanzas y diferencias*, Madrid, Fundación Loewe/Visor.
- DE PAOLI, Domenico (1973): Claudio Monteverdi, *Lettere, dediche e prefazioni*, a cura di Domenico de' Paoli, Roma, Edizioni De Santis.

Resumen

Gran parte de la historia de la música y de la literatura comparten una vasta época común en la que las dos artes eran, de hecho, una sola. La música apenas tenía otra consideración que la de un complemento de la difusión literaria, especialmente de la poesía. En los comienzos de la modernidad se consumó su definitiva escisión, lo que dio lugar a dos tipos de adaptaciones musicales de obras literarias. Uno de ellos trata de recrear el contenido semántico-cultural de los textos y el otro asume en su conformación melódica sus particularidades modales y pragmáticas. Uno y otro obedecen a impulsos expresivos distintos; el primer tipo glosa, por lo general, el sentido de obras consagradas en el canon, mientras que el segundo explora y selecciona nuevos sentidos en los textos literarios y contribuyen a su preeminencia.

Palabras clave: obra artística, adaptación intersemiótica, música, literatura.

Abstract

A large part of the history of music and the history of literature share a vast period of time in which both arts were, in fact, only one. Music was considered just a complement to literary diffusion, specially of poetry. Their definitive split was carried out at the dawn of Modernity, which gave rise to two different types of musical adaptations of literary works. One of them tries to recreate the semantic cultural content of texts whereas the other incorporates their modal and pragmatic features into the melodic structure. They both follow different expressive impulses: the former reproduces the sense of the works acclaimed in the literary canon, while the latter explores and selects new meanings in literary texts, which contributes to their preeminence.

Key words: work of art, intersemiotic adaptation, music, literature.

**Guillermo Fernández
Rodríguez-Escalona**

(jgfern@hum.uc3m.es)

Dpto. de Humanidades, Filosofía,
Lenguaje y Literatura
Universidad Carlos III