LA MÚSICA COMO INSTANCIA RELATORA. SUS APORTACIONES A LA MÍMESIS EN LA ÓPERA DECIMONÓNICA

MUSIC AS RELATING INSTANCE. ITS CONTRIBUTION TO MIMESIS IN 19TH CENTURY OPERA

Miguel MARTÍN ECHARRI

Licenciado en Filología Hispánica (Universidad de Salamanca)
mateoazulado@yahoo.com

Resumen: Aunque la semiótica no explica unívocamente *la* música, los sonidos se integran variadamente en la semiosfera. Llamamos *música* a solo algunas maneras de integración, según criterios convencionales. Entre otras formas de semiosis sonora, la ópera decimonónica se deja guiar por la música como por un narrador, al menos cuando esta participa como mediadora diegética entre lo mimético teatral y el receptor. Se ofrecen ejemplos en que la música participa de la mímesis de varias maneras, y otros en que asume una función ajena a esta, quizás diegética, narrativa.

Abstract: Though semiotics cannot explain music as a whole, sounds are integrated in multiple ways in the semiosphere. Following conventional criteria, we call *music* only some of these ways of integration. Between other possibilities of the musical semiosis, 19th century opera allows music

to lead the action as a narrator, at least in those cases in which it takes part as a diegetic mediator between theater mimesis and the receptor. Several examples are shown in which music takes part in the mimesis in diverse degrees, and some others in which it assumes a different role, possibly diegetic, that is narrative.

Palabras clave: Música. Semiótica. Relato. Ópera. Siglo XIX.

Key words: Music. Semiotics. Telling. Opera. 19th Century.

1. INTRODUCCIÓN. AJUSTES A UNA SEMIÓTICA DE LA MÚSICA

La semiótica de la música se encarga con mucha frecuencia de definir bien la disciplina de los signos para aplicar sus definiciones a una rama artística que se denomina, de forma poco crítica y demasiado general, *la música*. La discusión se centra no en esa denominación que todos creemos entender con claridad, que damos por definida gracias al uso común de la palabra, sino en una terminología del signo abstracta y difícil que depende de cada teórico y que resulta resbaladiza a la hora de aplicarse a un sistema en concreto. Una de las manifestaciones más evidentes de esta postura generalizada es la vieja polémica: ¿tiene significado la música? Y la discusión se centra, obviamente, en la definición de significado (Meyer, 1984; Nattiez, 1989; Alonso, 2001; Tarasti, 2002; Nattiez, 2004; Baroni, 2004). Aunque unos defienden que no puede haber referencia a algo externo a la propia música y se enfrentan a los otros por decir que la música sí puede significar emociones e incluso relatar, casi todos coinciden en aceptar la idea de música como un todo unitario y distinto.

Sin embargo, *la* música no es una realidad universal, o al menos no universalmente aparece caracterizada de una forma homogénea. De modo que es más bien ese término engañoso lo que habría que definir antes de empezar la discusión sobre el significado. Se da por supuesto demasiadas veces que compartimos una única concepción, lo que permite a todos hablar de la música sin miedo al error y hacer referencia a conceptos ambiguos como si fueran unívocos. Así lo entiende Molino (1975: 26) cuando ofrece una definición alternativa más amplia por la que es «lo sonoro organizado y reconocido por una cultura». Este autor sí está concienciado con la imposibilidad de estudiar la música como algo unitario (y que responde a lo que los europeos desearían llamar «música pura»), de ahí que prefiera hablar de «hecho» musical que de «obra» y que rechace *la* música por *las* músicas. Sin embar-

go, su definición sigue partiendo de la base de que hay algo que se puede definir, cuando él mismo parecía defender lo contrario. No se trata de reconocer la pluralidad de sistemas que podemos encerrar dentro de nuestra categoría de música, sino de aceptar que los sonidos entran y salen a su antojo de los sistemas semióticos que les ofrecen las culturas.

En principio todos reconocen que la música se escapa a una definición unívoca: también Nattiez (1989: 45) reconoce la imposibilidad de definir música según criterios universales y amplía esos horizontes al incluir los juegos con música de algunas etnias esquimales, entre otras múltiples manifestaciones musicales no europeas. Pero aun así, después trata de definir «obra» y de analizar el fenómeno musical, la «unidad de la música» (Nattiez, 1989: 78), aparcando las dificultades etnológicas.

Por eso, la definición de Molino le parece demasiado amplia, porque podría incluir también el lenguaje verbal (esa imposibilidad de establecer límites precisos es lo que resulta en general más difícil de aceptar). Nattiez (2002: 138) añadiría «lo sonoro organizado y reconocido por una cultura, pero cuya dimensión semántica, denotativa o afectiva, no está organizada sintácticamente según las reglas del sistema de referencia». Es obvio que necesita una concepción unitaria que excluya el riesgo de ampliarse a los fenómenos lingüísticos.

Indudablemente, la lengua hablada también opera con sonidos y no siempre consideraremos musical el arte hecho con ella (más bien solo en caso de que los sonidos usados por la lengua tengan una altura claramente determinada, por ejemplo); es difícil saber si los tambores que los aborígenes de Nueva Guinea utilizan para comunicarse en la distancia son un arte o por el contrario forman un lenguaje del mismo o parecido tipo que las lenguas naturales.

Precisamente, otra tentación ha sido la de asimilar la música a un lenguaje (universal, decían los románticos, porque todo el mundo la entiende). Pero las lenguas naturales comparten al menos una serie de rasgos analizables que no caracterizan necesariamente a todo fenómeno musical. No encontraremos la manera de someter la música a criterios unificados dentro de la órbita de los estudios lingüísticos. ¿En qué sentido hablar entonces de 'discurso musical', de 'relato', 'narrador', etc., como tantas veces se ha hecho (Tarasti, 1994; Almén, 2008)?

El sonido es explicable desde un punto de vista físico, dando lugar a una ciencia que sí puede aspirar a describir universales. De la misma manera, el

oído humano percibe de una forma que también puede explicarse de manera científica. Incluso la semiótica puede manifestar una vocación por las posibilidades sígnicas del sonido, en su vertiente humana o animal, por ejemplo como índice de movimiento y por lo tanto de peligro. Pero la música no es el sonido: ni siquiera todo sonido es música, como tampoco toda música es sonido: la *Augenmusik* de los barrocos incluía juegos visuales de una refinada estética que no podían percibirse por el oído (por no hacer referencia a la posibilidad de leer una partitura en silencio o de realizar ejercicios de armonía en el conservatorio sin tener en cuenta más que leyes escritas, es decir sin preocuparse por escucharlos). Indudablemente, la música está relacionada con el sonido, y se aprovecha de las condiciones físicas y perceptivas del sonido, pero construye con eso sistemas según códigos muy variables: el hecho de llamarlo *música* nos habla de algunos sonidos que forman parte de la cultura, por tanto de la semiosfera. Los sonidos empleados van desde el propio lenguaje (en su vertiente sonora o escrita en la partitura) hasta los ruidos icónicos o simplemente grabados de la naturaleza, pasando evidentemente por la tradición instrumental occidental y la tonalidad, la aplicación de la música al teatro y a la danza según códigos múltiples, etc. Si añadimos los sistemas de notación e interpretación de partituras, la reproducción tecnológica o los códigos de improvisación en varios géneros, no dudaremos que la palabra *música* reúne un universo de realidades que participan de la semiosis de formas radical o gradualmente diversas (incluso dentro de las tradiciones europeas).

Sin ir más lejos, no se ha alcanzado un acuerdo sobre la base cerebral de la música: la neurología no ha llegado a conclusiones claras respecto a la cuestión de si existe una zona concreta del cerebro especializada en la música (como sí ocurre con el lenguaje), o si está repartida de manera «parasitaria» por otros sistemas cerebrales, o incluso si habría una cierta «modularidad negativa» según la cual se correspondería con un sistema encargado de todo lo auditivo a excepción de lo lingüístico (Peretz, 2004). Como mucho, los neuropsicólogos se atreven a sugerir que hay una predisposición biológica para procesar lo musical, pero sin que se pueda localizar en una zona concreta, más allá de determinados estímulos relacionados con parámetros sonoros, que obviamente no son lo mismo que la estructuración musical (Kolb, Whishaw: 376-381). A falta de respuesta para estas cuestiones, es imposible decidirse a definir universalmente ese *arte de los sonidos*, y mucho menos a llamarlo *lenguaje*.

Más bien, los sonidos pueden participar de la semiosis de maneras muy variadas y complejas. Puesto que están incluidos en la semiosfera, los soni-

dos pueden adquirir los significados más complejos y también pueden no participar en absoluto en la vida cultural. Es cierto que hablar de «música» es ya definir un conjunto de convenciones culturales (por tanto semióticas), pero ni siquiera así podemos forzar al *arte del sonido* a sujetarse a una gramática única, sino que cada manifestación sonora acogerá la semiosis de una manera particular y en gran medida caprichosa.

Por ello, es necesario ser muy cuidadoso al semiotizar la música, evitando el uso indiscriminado de una terminología que le es ajena o demasiado estrecha, como ocurre cuando se habla de «relato», «narración», «discurso musical», etc. La única solución consiste en tratar casos concretos, manifestaciones o sistemas coherentes dentro del universo de la música, haciendo todo lo posible por reconocer sus límites y por contemplarlos con perspectiva y sentido común.

2. PROPUESTA. FORMAS DE SEMIOSIS EN LA ÓPERA DECIMONÓNICA

Podemos fijarnos en un código relativamente cerrado dentro de la infinita multiplicidad de las posibilidades musicales, como es el de la ópera decimonónica, entendiendo como tal la que inaugura (quizás) Mozart y se desintegra paulatinamente desde la época de las vanguardias históricas, a partir de la Primera Guerra Mundial.

Vamos a intentar aplicar a ese código una noción tomada de la teoría narratológica, pero con unos criterios suficientemente rigurosos: defenderemos que a partir de una presentación mimética sobre el escenario de un teatro, la música de esa época busca, y a veces encuentra, una posición asimilable a la del narrador, en el sentido de que es una de las instancias a las que el autor (casi siempre múltiple: compositor, libretista, escenógrafo...) asigna la función de explicar y definir las transformaciones de la historia cuando los gestos y las palabras de los actores que representan a los personajes no son suficientemente explícitos para conseguirlo.

No defenderemos la tesis de que *la* música narra: solo hay narración donde el tiempo de la historia es diferente del tiempo del relato (Genette, 1989: 84-85), condición que rara vez se da en los géneros musicales. Por el contrario, defenderemos que *alguna* música, al menos si aparece superpuesta al drama, es capaz de dirigir al oyente hacia significados ajenos al texto del libreto, y pondremos ejemplos que creemos que lo demuestran. No pretendemos aseverar universales de la semiosis musical, sino hablar del teatro

musical en torno al siglo XIX y mostrar el alcance semiótico y narratológico de algunas de las técnicas que introdujo.

3. *MOSTRACIÓN* Y RELATO EN EL TEATRO

Para empezar, no podemos olvidar la evidencia de que una representación teatral es ante todo mímesis, en el sentido platónico de *representación* o, según la oposición anglófona, *showing*. Unas personas aparecen en el marco de un escenario, iluminadas por unos focos, rodeadas de unos cartones, y esas personas pasan a significar unos personajes (Fischer-Lichte, 1999: 37) que *presentan* una historia ante el público.

Sin embargo, eso no elimina, siquiera dentro de lo puramente teatral, una «instancia relatora» (Gaudreault, Jost, 1995: 47), o sea una entidad que ordena los acontecimientos y relaciona todos los elementos que aparecen en escena para dotarlos de un sentido unitario y convertirlos en relato. Y en tanto que relato, siguiendo las condiciones de Metz (Gaudreault, Jost, 1995: 28), el texto teatral tiene inicio y final, es una secuencia doblemente temporal (como veremos en seguida), es un discurso (diferente de la realidad, en que las personas son personas y no personajes) que «irrealiza» lo relatado (y lo distingue de lo real) por medio de un conjunto de acontecimientos. Aunque efectivamente «el actor teatral realiza su prestación en *simultaneidad* fenomenológica con la actividad de recepción del espectador», a diferencia de la cámara cinematográfica, capaz de manipular lo mostrado (Gaudreault, Jost, 1995: 34), el actor teatral solo es un signo y por lo tanto equivalente a la imagen cinematográfica en la construcción de su relato. El parecido de lo que se ve en escena con lo que se podría ver en la realidad puede ser mayor o menor, del mismo modo que en el iconismo de una representación pictórica o fotográfica, pero esa diferencia de grado no altera el hecho de que se trata, como el cine, de una combinación de mímesis y diégesis, es decir de la construcción de un relato por medio de enunciados miméticos.

La aplicación de la teoría narratológica al cine está ampliamente aceptada (de ahí la facilidad de hablar de «relato» cinematográfico). Parece que el teatro es más refractario, y a pesar de que se ha aplicado sin problemas el modelo actancial greimasiano y se reconoce la doble temporalidad (Ubersfeld, 1989: 42-84; 144-173), no se suele hablar de relato y mucho menos de «instancia relatora». Probablemente sea la naturaleza efímera de la representación teatral la que dificulta su estudio narratológico frente a la perma-

nencia de los textos escritos y fílmicos. Y, sin embargo, resulta obvio que hay los mismos motivos para reconocer esa instancia en ambos discursos.

La ópera decimonónica está perfectamente incluida dentro de los límites del teatro y hay que analizarla con el mismo instrumental: se rompe la semejanza en ciertos aspectos determinados por la convención (como en las interrupciones debidas al lucimiento virtuosista del cantante o, simplemente, en el hecho de que haya música que acompañe a la acción), pero no por eso deja de haber una mímesis evidentemente teatral.

Aparentemente, aunque podamos hablar de instancia relatora refiriéndonos a la disposición escénica, temporal, etc., en el teatro decimonónico no cabe el relato puro, o diégesis en el sentido platónico (Genette, 1989: 85; 1998: 15-16), es decir que no encontramos en esa tradición un coro al estilo griego, por ejemplo, que transforme en palabras unas acciones que solo en la medida en que se realizan sobre las tablas nos son cognoscibles a los espectadores. Pero, para señalar adecuadamente los límites entre estas dos formas de significación, deberíamos identificar todo recurso que aparezca asociado a la «mostración» sin formar parte de ella y que de alguna manera acote, explique o comente lo que se nos presenta.

Aparte de la música, que estudiaremos a continuación, hay otros elementos de la puesta en escena que escapan a lo propiamente mimético. El ejemplo más claro puede ser el de la utilización de la luz para focalizar determinadas acciones y dejar otras en la penumbra. Ese foco no está dentro de la mímesis, como podría estarlo una farola, no forma parte de ese mundo de la ficción, sino que viene de fuera para señalar la importancia de algo. De alguna manera, ese foco es una voz externa a la historia que, al menos si lo que señala es una acción, nos *cuenta* lo que ocurre. Encontramos otros ejemplos en el uso del telón, en algunas disposiciones espaciales, en determinados apartes de los personajes.

Del mismo modo que puede hablarse sin dificultad de «relato» cinematográfico porque hay un sistema convencional que utiliza elementos de este tipo, exteriores a la presentación misma de las cosas y las transformaciones de las cosas (montaje, focalización, etc.), en el teatro encontramos elementos como los señalados, que sirven para «relatar» (diegéticos).

Pero todavía no hemos demostrado que la música pueda ser considerada uno de esos elementos, algo que se presenta asociado a la mímesis y la complementa añadiéndole narratividad. Dicho de otro modo, que gracias a la música puedan contarse acciones que la simple mímesis no podría dar a

entender. Por supuesto, el interés no termina en ese punto, sino que, en caso de encontrar una respuesta positiva (y lo intentaremos), sería fundamental analizar la gramática que la explica. Por razones de espacio, no nos será posible desarrollar esa gramática aquí.

4. LA «INSTANCIA RELATORA» EN LA ÓPERA DECIMONÓNICA

De la sistematización que hace Genette de las posibilidades narrativas a partir de la obra de Proust, interesa resaltar las que tienen que ver con el tiempo del relato y las que tienen que ver con la voz narrativa.

Recurrimos a la narratología porque también en el teatro un tiempo de la representación significa otro tiempo, el de la historia (sucesión de transformaciones). «Una de las funciones del relato es la de transformar un tiempo en otro tiempo» (Genette, 1989: 89). Tiene que haber un tiempo de la enunciación en el que se refieren cambios en un tiempo de lo narrado, que se define como expansión de un verbo (Genette, 1989: 86), ya que «desde el momento en que hay un acto o suceso, aunque sea único, hay una historia, porque hay una transformación, el paso de un estado anterior a un estado posterior y resultante» (Genette, 1998: 16); del mismo modo, se puede entender narración como la «transformación situada entre dos estados sucesivos y diferentes» (Courtés, 1997: 103). No hay teatro sin acción y cambio.

La ópera romántica tiene también una dimensión doblemente temporal, en perfecto paralelo con la narrativa. Las condiciones de la mímesis no impiden que haya perfectamente distinguibles un tiempo de la enunciación, aquel en que el espectador contempla a los actores en el escenario, y un tiempo de la historia, habitado por los personajes en un lugar imaginario. Como en el cine, el tiempo de la historia puede verse cortado, desordenado, alargado o abreviado, razones añadidas para aceptar su condición de relato. Frente a la novela, tanto en el teatro como en el cine, las anacronías o alteraciones en el orden de presentación de la historia son relativamente poco frecuentes (salvo en el caso de la analepsis intradiegética, o sea la que tiene lugar dentro del discurso de un personaje), pero las elipsis y los cambios en la duración son igualmente abundantes.

A diferencia de lo que ocurre en la novela, debido a las condiciones del libro —«el texto narrativo, como cualquier otro texto, no tiene otra temporalidad que la que recibe, metonímicamente, de su propia lectura» (Genette, 1989: 90)—, el teatro decimonónico presenta un tiempo de la enunciación

en que el receptor no tiene ninguna posibilidad de intervenir. El lector puede saltar, releer, quedarse dormido, repetir, leer en diagonal; el espectador llega a la sala, se apagan las luces y transcurre un tiempo determinado por los actores, que él solo puede cortar definitivamente abandonando la sala.

La ópera presenta estas mismas características, con una rigidez mayor en la medida en que el tiempo de la enunciación tiene que someterse a una medida que permita a todos los intérpretes actuar simultánea y coordinadamente.

Respecto a la voz, retomamos de momento el punto de partida para reconocer que en la ópera, como en el teatro, no se da habitualmente el caso de que encontremos una voz narrativa que cuente la historia. La ópera romántica no conoce experimentos como los de las vanguardias que den lugar a confusiones. Stravinsky sí recurrirá a un narrador en *Oedipus Rex*, y, con una función más destacada, en *L'histoire du soldat*, así como Falla se centrará en el relato del trujamán en *El retablo de Maese Pedro* y Berg ofrecerá su *Lulu* como un espectáculo presentado por un domador de circo. No así en la etapa previa dominada por el intento de mostrar realidades homogéneas y detallarlas hasta el límite de sus posibilidades. La estética que domina esa época no admite que el mundo de la *diégése*, el universo de la ficción, pueda ser relatado por una voz en escena con música y canto. Necesita una apariencia de realidad, o mejor de autonomía, que se esfuerza por hacer invisible al narrador: en este sentido, los intentos de Flaubert por conseguir que la historia se cuente a sí misma son equivalentes a los de Wagner por lograr una orquesta invisible.

Excluida la posibilidad de una voz relatora como la de las vanguardias, la ópera decimonónica parecería condenada a la mera exposición mimética de los acontecimientos (con la única posibilidad de recurrir a relatos en boca de personajes, como cuando Siegfried cuenta su historia en el tercer acto de *Götterdämmerung*), si no fuera por la utilización bastante sistemática de esos elementos diegéticos (luz, telón, la propia música...), capaces de transformar la mostración en relato de forma similar a la del cine.

Claro que nunca se puede hablar propiamente de «voz», en el sentido de que la música no habla, pero sí es admisible que comente o explique desde fuera lo que ocurre en la historia, es decir que participe en la «instancia relatora», contribuyendo a ordenar el relato. Si el narrador habla, el enunciador cinematográfico «ve» (Bettetini, 1986: 92), o más bien señala, y el teatral presencia, o muestra pero sobre todo señala también.

No atribuiremos esa función de la música específicamente a la orquesta, aunque en muchas ocasiones asuma el protagonismo hasta el punto de que pueda haberse dicho que era un personaje más. En realidad el comentario viene dado desde la música tanto en lo instrumental como en lo vocal, puesto que la línea melódica o determinados juegos rítmicos del cantante pueden significar algo sobre él a pesar de que el oyente deba entender que el personaje habla y no canta. Es decir, que la melodía se le añade a la voz del personaje igual que la orquesta suena añadida al silencio del universo ficticio. Solo algunas veces los personajes «cantan»: así Walther en *Die Meistersinger von Nürnberg* cuando se presenta ante el gremio de cantores para demostrar sus dotes y poder casarse con Eva, o Don Giovanni cuando «canta accompagnandosi col mandolino» o Rigoletto cuando entra en escena «cantarellando con represso dolore» en el acto tercero. Llama la atención que se haga esa distinción en el libreto, aparentemente ociosa: ni Don Giovanni ni Rigoletto «hablan» en ningún momento de las óperas. Se trata de una diferencia inexistente en la realidad sonora del oyente, pero importante entre el mundo de la mímesis y su comentario musical. Por otro lado, la música se encarga también en estos casos de señalar con claridad eso que en el libreto se dice: las melodías son más *cantabile* que la música que les sirve de marco, hay una pausa previa, o cambia la instrumentación, etc.

5. APORTACIONES DE LA MÚSICA: POSIBILIDADES DENTRO DE LA MÍMESIS

Antes de centrarnos en los elementos musicales diegéticos, vamos a resumir las posibilidades de significación musical en el teatro dentro de lo que se puede entender en sentido amplio como presentación o mímesis.

La «ilustración» musical incluye en la ópera una gran variedad de recursos desde el simple adorno sin intención significativa hasta los hipoiconos sonoros (signos icónicos, cuya relación con lo significado no es del todo arbitraria ni motivada) con un nivel mayor o menor de *isomorfismo* o similitud (Eco, 1997: 297, 302), pero incluyendo, como veremos, formas más sutiles de significación. Queremos ofrecer un repertorio de creciente complejidad de las posibilidades de la música en su ensamblaje al drama.

El sonido puede ser mimético en sentido estricto: un personaje hace ruido o toca un instrumento en escena, como cuando Tamino hace sonar su flauta en *Die Zauberflöte* (si no le doblan desde el foso), o se oye la trompeta que anuncia la llegada del ministro en *Fidelio*, o Mime golpea el yunque en *Der*

Ring des Nibelungen. Ello se corresponde con los «ruidos» (sonidos motivados) opuestos a la *música* (sonidos inmotivados) en la semiótica del teatro (Fischer-Lichte, 1999: 233). Incluso pueden aceptarse como miméticos, en sentido menos estricto, los ruidos de tormentas, viento, mar y otros fenómenos naturales que suenan no en el escenario sino en el foso en muchas de estas obras. Aunque la música no suene igual que el ruido sino que lo traduzca a sus estilizadas convenciones en la paleta orquestal, su función sigue siendo participar de la mímesis: dar los sonidos debidos a lo mostrado.

Fuera de estas opciones relativamente excepcionales en la ópera, la función de la música suele ser la de crear un tejido sonoro complejo que se relaciona con el drama con distintos grados de justificación.

En primer lugar, puede pretender solo ser un embellecimiento, en el sentido de un simple acompañamiento más o menos casual. Quizás sea difícil sostener que una música asociada a una trama no signifique absolutamente nada, porque, incluso aunque hubiera sido escogida al azar, el receptor de un texto del tipo que sea es incapaz de conceder que haya signos en él para no significar nada. No obstante, la utilización mecánica que se hace de la música en algunos documentales puede hacernos pensar que la posibilidad existe, si bien no se da nunca en la ópera decimonónica, tradición que busca la saturación del sentido (de donde la importancia de la *obra de arte total*). De algún modo, en cambio, sí podría servirnos de ejemplo la evidente falta de conexión entre muchas óperas barrocas y las piezas instrumentales que les servían de introducción. En muchos casos, incluso, antes de que se instituyera la obertura como parte del drama musical, estas piezas eran intercambiables, se usaban no según su relación con la historia sino según el éxito de público que tuvieran o de acuerdo con otras consideraciones de tipo pragmático.

Si excluimos estos casos de evidente desconexión con la historia relatada, tenemos que estudiar las posibilidades de la música que puede aceptarse como significativa, es decir, en realidad todo tipo de música escénica por el hecho de ser escénica, de ir asociada a una historia, incluso simplemente a un texto. Toda música que se superponga a un relato lo dota de un sentido añadido, también en el caso de que parezca renunciar a la significación. La música más ramplona subraya un texto y lo resalta frente a aquel otro texto que solo se dice.

Sin embargo, frente a un posible grado cero de la música, encontramos ya un repertorio de posibilidades que se combinan entre sí de manera heterogénea y de acuerdo con los principios imperantes en la estética de cada

época. La variante menos sofisticada consiste en ofrecer paralelos a la palabra o a la acción representada con la intención de subrayarla: una simple potenciación de la prosodia en la melodía. En algunos casos, se trata de una melodía construida de acuerdo con la entonación *natural* de la frase, como ocurre en los *Lieder* de Wolf, o en las conversaciones musicales de Músorgski y de Janáček, que no renuncian a la elaboración de una línea vocal según criterios de belleza, hasta el extremo atonal de la *Sprechgesang* de Schönberg en su *Pierrot lunaire*; en otros casos, el compositor registra la prosodia en una melodía más o menos estandarizada: es el caso de los recitativos en la *opera seria* del siglo XVIII, que tienen su origen en el extraordinario experimento fundacional de Peri, que intentó recuperar la tradición griega antigua de un *recitar cantando* en perfecto paralelo musical con la naturaleza del lenguaje, para «exaltar los acentos de las palabras» fonética y semánticamente (Fubini, 2005: 176), y de acuerdo con una hipótesis según la cual el lenguaje primitivo, de origen divino, era un punto intermedio entre la música y la lengua que ese recitado trataba de recuperar.

La descripción psicológica de un personaje es objetivo que se impuso más tarde, y que en la ópera decimonónica será absolutamente prioritario. Es cierto que la música del protagonista romántico, ese tenor enamorado, suele ser más o menos invariable, pero en este corpus se encuentran con frecuencia otros personajes más particulares, y los compositores se esfuerzan por extremar los rasgos del estilo: la ramplonería de Leporello en *Don Giovanni* es musicalmente diferente de la música atribuida al comendador; la caracterización es una de las claves de los esquemas de personajes de las óperas de Verdi, donde el Gran Inquisidor no podría cantar ninguna de las melodías atribuidas al infante Don Carlos.

Tampoco el mismo personaje aparece siempre en el mismo estado de ánimo, sino que debe variar, pasando a lo largo de la obra por una gama lo más amplia posible de estados emocionales. La obligación a la libertad romántica impone estas condiciones a los músicos. De ahí el recurso a un exacerbado cromatismo para manifestar la ebriedad amorosa en *Tristan*, que permite a los personajes pasar de la desesperación a la exultación en breves instantes. Se trata de uno de los recursos musicales capaces de ilustrar o acompañar al texto, como si le añadiera la emoción. El espectador cree *sentir* gracias a la música el sufrimiento o la alegría del personaje.

Pero la música no tiene que limitarse simplemente a subrayar la prosodia o la emoción, sino que puede presentar una relación de parecido icónico con objetos sonoros de la realidad. Los paisajes son muy frecuentes en el

teatro musical, particularmente en el siglo XIX, con su pretensión de reflejar en la obra de arte hasta el más mínimo detalle de una materialidad positiva y científicamente mensurable. La música participó de ese cientificismo por medio de onomatopeyas, imitación homomorfa (es decir, no del todo arbitraria) de sonidos de la naturaleza más o menos estilizados, es decir, con un grado mayor o menor de isomorfismo, pero también estableciendo ciertos paralelos entre el universo sonoro de una obra y los estados de ánimo producidos por una realidad, a menudo paisajística. Buenos ejemplos de esto se ofrecen en los poemas sinfónicos de Berlioz, Liszt y otros románticos posteriores, o en las óperas de Rossini (la naturaleza alpina en *Guglielmo Tell*), Wagner (recordemos las tormentas de *Die Walküre*), etc. La diferencia frente a los sonidos miméticos, puros o estilizados, es que estos paisajes musicales no son necesariamente una consecuencia sonora de una vibración producida en escena ni su imitación: no solo suenan los truenos de una tormenta; puede pintarse musicalmente un amanecer junto al río Moscova (en *Jováshina*, de Músorgski), y entonces no se imitan los sonidos, sino los estados de ánimo producidos por una determinada experiencia paisajística.

Aunque muchas veces este paisaje musical acompaña a los signos visuales del escenario, los decorados y las luces que representan relámpagos, en otras ocasiones se independiza y se encarga de sustituir cualquier presentación: es lo que ocurre cuando el telón oculta las transformaciones escénicas y el músico nos lleva de la mano de una escena a la siguiente: como en el «Viaje de Siegfried por el Rhin» de *Götterdämmerung*, en que el interludio orquestal asume todo el dinamismo de un viaje que está oculto para el público (al menos en las versiones escénicas tradicionales).

Se va haciendo más difícil argumentar que se trata de mímesis, pero lo aceptaremos, en la medida en que esta música no pasa de un retrato, aunque subjetivo, de lo presentado en escena.

Una variante bastante particular de lo anterior consiste en una iconicidad que no se relaciona con el ambiente de la escena en la que se encuentran los personajes sino con el significado de alguna de sus palabras. En el ámbito de la música renacentista este recurso recibió el nombre de «madrigalismo», que en alemán se llama significativamente *Ton-malerei*, es decir, «pintura musical». En muchos casos, la música renacentista recurría a este iconismo a partir de la propia voz, aunque en la ópera lo más frecuente es que aparezcan reflejados por la orquesta. En *Salome*, cuando Jokanaan dice: «no te regocijes, tierra de Palestina, porque se haya roto la vara de aquel que azotaba; porque del semen de serpiente nacerá un basilisco», al llegar a esta

última palabra la orquesta dibuja unos tresillos que serpentean amenazadores, primero en la cuerda, luego en las flautas en su registro más agudo: como si oyéramos nacer a las escurridizas serpientes. Y cuando Salome se acerca al agujero de la cisterna (que ha estado ahí desde que se levantó el telón), la orquesta parece asumir su visión y apoya la palabra «oscuro» con un unísono largo y grave en mi bemol al que se superpone un la becuadro descendente (formando el disonante intervalo de quinta disminuida) en las tubas y las trompas que pinta el significado de esa palabra. (En cierto modo, aquí también se da una focalización, en el sentido de que el espectador *oye* esa oscuridad que el personaje está viendo. Pero ese es recurso propio de la entidad relatora, de modo que lo dejamos de momento a un lado.)

Hay una posibilidad marginal de significación musical que consiste en una notación con un simbolismo que aparece a los ojos, pero no al oído (*Augenmusik*): el intérprete o lector puede ver en la notación signos que se le escapan al oyente, por ejemplo, asigna significado según nomenclaturas de técnica: cantar la palabra «sol» en la nota «sol», una fuga con las notas cuyos nombres sean las letras de la palabra BACH, etc. Los casos extremos son partituras-dibujo: los pentagramas de una canción de amor se tuercen hasta representar un corazón, un canon perpetuo está escrito en forma circular. Obviamente, esta experiencia barroca que podría ser del gusto de las vanguardias es un caso muy poco representativo en el conjunto de la historia de la música.

Hasta aquí hemos considerado ejemplos en que la música se puede considerar parte de la mímesis: dentro de un sistema de convenciones que permite transformar los ruidos de la naturaleza, los caracteres y sentimientos, etc. en sonidos ordenados de acuerdo con el sistema tonal y el estilo de cada momento, no cabe duda de que todos los recursos señalados contribuyen a reforzar la historia que se muestra con ellos. Solo puede hablarse de calidades de homomorfismo: posiblemente el trino de unos pájaros sea más fácil de modelizar en una melodía que una rosa de plata o la angustia de Pedro por haber traicionado a Cristo, pero de algún modo Beethoven, Strauss y Bach han tratado de encontrar elementos musicales que ofrezcan semejanzas de acuerdo con algún criterio seleccionado por ellos.

6. APORTACIONES DE LA MÚSICA: POSIBILIDADES FUERA DE LA MÍMESIS

Pero lo que queremos mostrar es que la música también puede comentar la mímesis desde fuera de ella, es decir, formar parte de la instancia relatora.

Como ya hemos dicho, nunca será una voz, ni puede por lo tanto ser homodiegética: la música no puede remitir a las «huellas lingüísticas de la presencia del locutor en el seno de su enunciado» (Gaudreault, Jost, 1995: 49): no existen esas huellas porque el enunciado no es lingüístico, ni tiene enunciador, al menos en el sentido de marca en su propio discurso por medio de la persona gramatical, por ejemplo (Genette, 1989: 273). Y habría que dar muchas vueltas para decidir en qué medida es enunciador el tenor solista o el compositor (Ubersfeld, 1989: 185-188). Pero eso no impide hablar de una instancia relatora en un sentido mucho más amplio.

En primer lugar, la música puede ser extradiegética, en el sentido de Genette, es decir, exterior al universo del relato. Desde una posición así, puede señalar algo que el personaje no quiere mostrar, sea estupidez, o falsedad, o una segunda intención, etc. Don Giovanni usa la misma melodía para seducir a dos mujeres distintas; que esa melodía sea seductora forma parte de la mímesis, pero su utilización repetida es un comentario del narrador que denuncia que para el personaje las palabras de esa melodía son equivalentes, porque las mujeres a las que se las dedica lo son también (Kunze, 1990: 388).

Hay que señalar que, por lo menos en el sistema de convenciones musicales que manejamos, siempre que veamos una contradicción entre la música (extradiegética) y la mímesis, tenderemos a creer que la música es la que nos dice la verdad y la mímesis la que falla, miente o se equivoca. Si el personaje jura solemnemente y la música exagera hasta el ridículo esa solemnidad o por el contrario la transforma en burla, la verdad recae siempre en la posición de la música que, al menos si es extradiegética, nunca miente. Orestes dice que la calma ha vuelto a su corazón, pero la inestabilidad de la música nos muestra que trata de engañarse, agitado por los remordimientos, en la *Iphigénie en Tauride* de Gluck. Despina se disfraza de notario y engaña a Dorabella y Fiordiligi en *Così fan tutte*, pero la música la delata: una figura muy convencional de cuatro compases entre el acorde de tónica (mi) y el de dominante (si) se repite (con curiosas variaciones sucesivas en otros instrumentos) durante veintisiete compases y medio, hasta que los asistentes impacientes interrumpen a la falsa notaria para dar el contrato por firmado. En todos esos compases, Despina ha cantado una única forma rítmica distribuida obsesivamente en dos notas: si y mi. Lo que la música nos dice es que un personaje tan estereotipado no puede ser real, una falta de imaginación y una pesadez de ese calibre no pueden corresponder más que a alguien que imita a un notario. Dorabella y Fiordiligi no reconocen el disfraz de su criada, pero para el público, la música le arranca la máscara a Despina.

En la misma obra, y de una forma mucho más sutil, los personajes más serios tratan de engañarse entre sí, fingiendo amor o fidelidad ante los demás (Guglielmo, Ferrando, Dorabella) o incluso ante sí mismos (Fiordiligi), pero también a ellos la música los desenmascara. La melodía desbocada en coloraturas de la primera aria de Fiordiligi muestra un exceso de heroísmo en consonancia irónica con su promesa de fidelidad que luego, a medida que se va destapando su verdadera emotividad con una música más limpia, se demuestra exagerado, imposible, por tanto fingido.

Por el contrario, sí puede mentir la música si es intradiegética: todos sabemos que Don Giovanni ama tanto a la camarera de Donna Elvira como a cualquier otra mujer, pero ya hemos visto que le dedica una *canzoneta* en que la música en sí no permite reconocer la falsedad. Esta sale a la luz para aquel oyente con buena memoria por el hecho ya indicado de que para esa serenata emplea música ya conocida. Pero obsérvese que la melodía que había utilizado minutos antes para seducir a su ama no formaba parte de mímesis, sino de la música que se superpone en el relato. De alguna manera, es como si la instancia relatora nos avisara de antemano del repertorio de trucos del personaje para que estemos preparados; pero nadie puede avisar a los personajes.

De un modo muy distinto, el uso de música dentro del universo de ficción permite a Mozart dar otra vuelta de tuerca: tres orquestas tocan simultáneamente danzas de ritmos distintos, y cada uno de los músicos-personaje que están en el escenario no es consciente de los símbolos que se desatan. Ellos solo han sido contratados, como cualquier profesional, para dar ambiente a la velada y permitir unas danzas. Otros personajes bailan. Pero esa *mostración* es todo un emblema del caos que fomenta el protagonista de la obra, particularmente en ese momento en que piensa utilizar la confusión del baile para violar a la campesina Zerlina (Kunze, 1990: 372 y siguientes). Si bien la *personalidad disgregadora* del protagonista destruye sistemáticamente cualquier posible compromiso social, también determina la cohesión de todas las fuerzas centrífugamente divergentes, que se reúnen para combatirlo: esa paradoja es la que conduce al centro de la obra, concretamente sobre la concepción musical. Entonces, el caos originado por el encuentro incompatible pero real de las tres orquestas y los tres ritmos señala para el espectador al centro mismo del drama como un símbolo de él.

Los nuevos recursos incorporados por Wagner al teatro musical desde mediados de siglo suponen un enriquecimiento de su lenguaje, es decir, de las posibilidades relatoras de la música.

La clave de todo es el *leitmotiv*, que no es exactamente un invento de ese autor: ya en obras anteriores se explotaba la utilización de un tema musical asociado a un personaje o una idea. Por poner un ejemplo sin salir de la obra de Mozart, es sabido que la introducción de la obertura de *Don Giovanni* es recogida y aumentada en la escena en que la estatua del comendador llega a la casa del protagonista para arrastrarlo al infierno. Pero sí se puede decir que Wagner sistematizó este recurso y lo llevó al extremo, al aplicarlo de forma coherente a todo el texto musical, que llega a convertirse en un tejido de temas asociados a los personajes, ideas y objetos del drama.

Esta aplicación básica del recurso no añade mucho a las posibilidades narratológicas de la música, ya que solo parece servir para redundar en la caracterización de los personajes. Sin embargo, Wagner no se limita a la repetición mecánica, sino que desarrolla y combina los motivos para dirigir la acción. A lo largo de *Der Ring des Nibelungen*, los motivos se entrecruzan, se deforman y ramifican hasta el punto de que sus evoluciones dicen tanto de la historia como las palabras a las que acompañan.

La explicación clásica es que ante la enormidad propuesta por el autor, cualquiera se perdería si no contara con un andamiaje de este tipo. Si soportamos la obra es gracias a que se nos conceden estas ayudas, se dice. Sin embargo, no se trata de simples rótulos que redunden una información asequible por otros medios: no nos dicen solamente quién ha entrado en escena, o de qué se acuerda, o dónde está. Al contrario, el *leitmotiv* puede presentar, definir personajes o acciones que de otra manera no se reconocerían: en el primer acto de *Siegfried* aparece un personaje nuevo, con una caracterización nueva, que se hace llamar «el caminante». Una acotación para el escenógrafo sí explicita su identidad, y claro que poco a poco el espectador habría podido deducirlo por sus palabras, pero en un principio él no se identifica ni ante Mime ni ante el público. Es la música (extradiegética) la que lo delata ante la audiencia al caracterizarlo por medio de los temas de Wotan. Los motivos sirven también para decir cosas que es preferible no decir de otro modo.

Este tipo de utilización es relativamente frecuente en *Der Ring*: Siegfried aparece con otra figura gracias a la acción del yelmo mágico, igual que Fafner pasa de ser un gigante a ser un dragón, pero se les sigue reconociendo por sus motivos; reconocemos lugares como la orilla y las aguas del río, sabemos lo que pasa por las cabezas de los personajes, etc.

Por último, gracias al recurso, al *leitmotiv,* la música puede traer a colación lo que no está presente ni se comenta con palabras, es decir que es capaz, no ya de operar con otras significados para transformarlos por la ironía

o el desarrollo, sino de crear nuevos significados. En varios momentos de la obra algunos personajes sufren desgracias, muchas veces incluso mueren por razones perfectamente explicables dada la trama: normalmente, porque alguien los ha matado. Hay un acontecimiento previo que explica en cierta medida estas muertes: cuando Wotan robó el anillo del poder a Alberich, este lo maldijo: el que lo posea estará condenado a vigilarlo con miedo hasta que muera a manos de quien se lo quiere arrebatar. Hay un motivo asociado a la maldición, de tal manera que sabemos que su efecto está activo siempre que se oye, incluso en las ocasiones en que no hay ningún personaje que lo piense ni que esté presente (por ejemplo cuando Siegfried mata a Mime, al final del acto segundo): se trata de un comentario del relator desde fuera del universo de la historia, un claro equivalente a un narrador extradiegético. Esta instancia no solo es capaz de indicarnos lo que piensan los personajes, atribución clásica del narrador omnisciente de la novela realista, sino incluso, como ese, también nos dice qué tenemos que pensar nosotros, cuáles son las causas que tal vez se les escapen a los personajes.

Pero *Siegfried* ofrece todavía otra interesante forma de comentario a la mímesis que no puede ser explicada más que como una intervención de la entidad relatora, por un principio característicamente cinematográfico, por cierto: el protagonista duerme una siesta en un bosque y oye a un pajarillo cantar en las ramas de un árbol (se trata de una melodía instrumentada para varios instrumentos de madera que tocan sucesivamente). Trata de imitarlo con una caña, pero fracasa, así que responde con una fanfarria de su trompa, que despierta a Fafner, ese dragón que defiende el oro y el anillo maldito. Se enfrentan y, como era de esperar, Siegfried lo mata. Cruzan algunas palabras propias de esa situación y, cuando va a retirar la espada del cuerpo muerto, el contacto de su sangre lo quema y se lleva la mano a la boca. Prueba la sangre del dragón y se produce un cambio: vuelve a sonar la música característica del pájaro del bosque, pero ahora canta una voz de soprano que se dirige al héroe y le da sabios consejos (que dirigirán su actuación hasta el final de la ópera).

Que un animal hable en una obra teatral no es ninguna novedad, y además no es un problema que nos corresponda analizar aquí. El interés narratológico está en otro aspecto. La primera vez que «habla» el pájaro, ni el público ni el protagonista entienden lo que dice el pájaro del bosque; la segunda, cuando Siegfried ya ha probado la sangre, todos lo entienden. Sin embargo, el público no ha bebido la sangre de Fafner: por qué, entonces, debería entender lo que le dice el pájaro al héroe. Se trata, evidentemente, de una focalización. El espectador ve y oye lo que ve y oye el protagonista.

No está presente junto a la escena, sino que desde cierto punto de vista, accede a los conocimientos de Siegfried.

Pero naturalmente esta focalización no dura todo el relato: en otras escenas Siegfried ni siquiera está presente, de modo que ocurren cosas de las que él no sabe nada. Y de hecho eso también es importante para la trama, porque el héroe no es más que un juguete en manos de Wotan que pretende devolver el oro al Rhin por medio de él. Así que unas veces está focalizado un personaje y otras veces está focalizado otro.

Más tarde, Siegfried se encuentra con Mime, que desea matarlo pero lo trata con dulzura, y otra vez se produce el milagro. Todos oímos lo que piensa el gnomo mientras cree decir sus mentiras. La música es extremadamente viscosa, pero las palabras dicen lo que él no quiere decir. Esta vez el público y el personaje sabemos que es un traidor que intenta matar al héroe, y Siegfried saca su espada para cortarle la cabeza. Repentinamente lo que se oye es una risa de Alberich que parece gozar con la muerte de Mime, pero eso Siegfried no lo oye.

Es decir que la focalización cambia con bastante libertad, como cuando en cine se muestra la presencia de un fantasma, que solo un personaje es capaz de ver: unos planos muestran al fantasma mientras que otros nos muestran al personaje hablando solo. Tal vez solo el propio Alberich haya oído su risa, o es Mime en un último momento de consciencia.

Este juego de transformaciones focales marca *narrativamente* un antes y un después en el tiempo de la historia, secuencia que debemos a las disposiciones de la instancia relatora que habita en la música. Esa instancia elige el espacio en el que sitúa la escena, normalmente una encrucijada que permita el paso y encuentro en ella de un máximo de personajes que tengan conversaciones suficientemente significativas: la fragua de Mime, un lugar en el bosque, frente a la boca de la cueva, la roca de la walkiria. Elige también el momento en que empieza y acaba cada encuentro, los tiempos entre encuentro y encuentro, que permiten disponer los pensamientos de los personajes en monólogos en lo que representa una clara focalización espectatorial (Gaudreault, Jost, 1995: 152). Elige los participantes en los encuentros, de modo que accedemos a las intenciones de varios personajes en torno a un enfrentamiento axial entre el héroe y el dragón: Siegfried no sabe, pero el espectador sí, que Wotan y Alberich vigilan sus intereses en relación con el tesoro y el anillo que guarda Fafner; que Mime espera el enfrentamiento para asesinar con traición al protagonista; que en la roca cercana duerme

Brühnilde. Hitchcock definía el suspense como esa situación en que el espectador conoce peligros que el personaje ignora.

Por último, la instancia relatora elige la música que narra todo esto, nos hace amables las intenciones de unos y desagradables las de otros. Es bastante significativo que una redacción más o menos objetiva de los acontecimientos que ocurren en la *Tetralogía* wagneriana muestra la percepción de que Wotan es el verdadero malvado, un ladrón egoísta y soberbio, y que Siegfried es caprichoso, impredecible, desagradecido y alocado, mientras que Alberich ha pagado el precio del oro y merece poseer el anillo; sin embargo, la música da la vuelta a estas evidencias y nos muestra a Wotan con acordes limpios, calmados, sin dobleces, y a Siegfried con ritmos vivos y activos, mientras que Alberich y Mime aparecen con líneas musicales sinuosas, tonalidades imprecisas, instrumentaciones tenebrosas. Se trata, una vez más, de una toma de partido por parte del músico, que nos sitúa en los intereses de los primeros y nos hace odiar y temer a los segundos, sus insidias y sus traiciones. Es la música la que establece para el espectador la distribución definitiva del esquema actancial: el sujeto no puede ser otro que Siegfried; el destinador es Wotan (quiere del héroe que recupere el anillo y el oro que guarda Fafner); el objeto es el anillo; el destinatario es el Rhin (al que debe regresar el objeto); los anti-sujetos son Mime y Fafner; el anti-destinador y anti-destinatario es Alberich (Courtés, 1997: 110). El pajarillo del bosque es un auxiliar mágico típico de los cuentos populares. Y todas estas funciones actanciales nos son conocidas y evidentes gracias a la música, que habría sido capaz de darle la vuelta y convertir a Alberich en destinador y a Mime en sujeto, a Wotan en anti-destinador y a Siegfried en anti-sujeto.

7. POSICIÓN HISTÓRICA. DE MOZART AL CINE

Resulta evidente que la configuración de un relator en la música para el teatro no es en absoluto universal, sino que está relacionado con determinadas condiciones históricas. Tampoco podemos hablar de progreso porque, como veremos, esa instancia parece haber desaparecido de la mayoría de las óperas posteriores al periodo estudiado. Conviene por lo tanto relacionarlo sobre todo con una determinada estética, la del Realismo, empeñada en informar de los detalles más recónditos de la historia.

No se trata de establecer una identificación estrictamente cronológica de las dos categorías de novela realista y ópera decimonónica, sino de apuntar que el momento de máxima vocación narrativa de la música operística coin-

cide con la hegemonía del narrador omnisciente. Hemos propuesto a Mozart como el probable introductor de estas técnicas de creación de significado con la música fuera de la mímesis del melodrama. Y claro que Mozart no comparte la estética del Realismo: su teatro asume perfectamente las convenciones dramáticas del Neoclasicismo, con algún avance hacia la libertad romántica, si se quiere. Pero dentro de ese *dramma per musica* encontraremos una coherencia nueva en la técnica del relato musical. Se trata de una revolución muy poco evidente, porque no supone cambios externos, sino solo la aplicación de recursos nuevos que pueden pasar desapercibidos en caso de no ser comprendidos.

Frente a la previa reforma de Gluck, que evitaba la alternancia, obligada en su tiempo, entre *recitativo secco* y aria para establecer una especie de *arioso* continuado, Mozart acepta las convenciones de la *opera buffa* porque se propone lograr el éxito de público y para ello considera necesario darle lo que espera. Pero a medida que su arte madura, se va haciendo dueño de unos recursos que emplea con frecuencia y sofisticación crecientes en una alianza con el libreto que se convierte en la clave del proceso creativo. Siempre que las convenciones se lo permiten, el autor doble no se resigna a limitar la música a las arias sino que participa en el desarrollo de la acción y, como venimos diciendo, la convierte en una «instancia relatora», posición nueva en la historia del melodrama, al menos con ese grado de coherencia. Por eso, el punto más fuerte de las óperas de Mozart está en los números de conjunto: es en ellos donde tienen lugar los momentos climáticos de la acción dramática. En lugar de dejarle ese terreno movedizo al recitativo o al teatro hablado, se atreve a dar forma musical compleja a las escenas más dramáticas: algunas han permitido el análisis en términos de forma sonata, como en el sexteto n.º 18 de *Le nozze di Figaro* o incluso el sexteto del segundo acto de *Don Giovanni* (Rosen, 1986: 340). Y es en esos números donde aflora con mayor claridad esta paleta de nuevos recursos semiomusicales capaces de dar a entender aspectos dramáticos que al texto se le han pasado desapercibidos.

La instancia narrativa o relatora aparece con claridad a partir de *Le nozze di Figaro* para dar forma y modelizar la *mostración* teatral junto con otros recursos dramáticos. No es posible negar que ningún músico anterior haya utilizado técnicas de este tipo, más bien conocemos ejemplos anteriores, como el citado de la *Ifigenia* de Gluck, pero nunca antes se habían utilizado con vocación de universalidad: lo que antes era embellecimiento más bien «homodiegético», es decir interno a la caracterización mimética de los personajes y ambientes, ahora es también comentario y organización extradiegética. Las siguientes obras de Mozart aprovecharán esta posición, desa-

rrollando una serie de recursos de los que ya hemos hablado y que hemos ejemplificado de forma sucinta. El retroceso que supone *La clemenza di Tito* en relación con esto no es de otro tipo: su música es hermosa, pero no narra, ya que se somete a las obligaciones de un libreto impuesto en el que no hay lugar para la música de la acción ni para la intervención modelizadora.

La nueva posibilidad abierta por Mozart será aprovechada y desarrollada por los músicos posteriores, que también asumirán el cambio de Gluck: ya no la alternancia entre *recitativo secco* y aria, sino una música cada vez más continua y capaz de relatar la historia. En la ópera romántica, la orquesta asume un creciente protagonismo como hilo conductor entre las arias belcantistas, pero sobre todo con Wagner y sus sucesores. Ya hemos propuesto ejemplos suficientemente explícitos de esto, y se podrían añadir otros tomados de las obras de los operistas posteriores, incluidos los veristas italianos tanto como los franceses y los rusos.

Curiosa coincidencia la de esta transformación con el triunfo del narrador omnisciente del Realismo, tendencia que venía anunciándose desde antes, pero que se vuelve hegemónica desde principios del siglo XIX (Stendhal, entre otros). No se trata de sugerir que haya podido haber ningún tipo de influencia mutua: el narrador omnisciente surgió mucho antes y su dominio no implica la necesidad de la música de seguir el mismo camino; por otro lado, esta transformación en los recursos de la música es demasiado poco obvia para cualquier receptor, e incluso para los propios compositores y libretistas, que tampoco necesitaban analizar narratológicamente sus obras para aprovechar las posibilidades de su arte. Más bien debemos señalar la existencia de un gusto que no quiere dejar nada a la intuición y se ve obligado a explicárselo todo al receptor desde la perspectiva privilegiada del narrador omnisciente; o al espectador operístico desde la invisibilidad de una música que se amalgama perfectamente a las técnicas propias del relato teatral.

Sin embargo, después de la Primera Guerra Mundial, la irrupción de las vanguardias en la música termina con la primacía de la música «narrativa»: aparecen nuevos proyectos con muy diferentes intenciones y estilos. La ópera deja de ser ese relato de la música, al tiempo que los teatros pierden la hegemonía de la vida cultural. Hay otros espectáculos más populares, como el circo o el cabaret, incluido el que probablemente puede considerarse heredero de la ópera en el aspecto que estamos estudiando: efectivamente, el cine admitió desde el principio (antes incluso de la irrupción del sonoro) la utilización de una música extradiegética capaz de dirigir la acción, crear tensión o suspense, señalar el nacimiento del amor en el personaje, subrayar

la importancia de un objeto, dotar las acciones de sentidos que quedarían empobrecidos o planos o incluso imperceptibles sin ella. No es solo que muchos de los últimos compositores de ópera en el sentido más «realista» del término hicieran también sus contribuciones a las primeras bandas sonoras, ni que sea excepcional la renuncia a la música extradiegética en el cine: los casos de Buñuel y el efímero equipo Dogma son casi únicos y con su rebeldía prueban más bien que tendencia dominante es la de servirse de ella como parte del relato cinematográfico.

8. CONCLUSIONES

Los seres humanos utilizan los sonidos insertándolos creativamente en diversos sistemas semióticos que saben distinguir. Algunos de esos sistemas se consideran arbitrariamente «musicales» en determinadas culturas, pero es un error tratar de definir esa palabra como si encerrase un significado completo y único. Más bien, se trata de acercarse a cada uno de esos sistemas para comprender de qué manera participan en la semiosfera.

La ópera decimonónica, por su capacidad integradora de la acción en el drama musical, nos ofrece un gran repertorio de casos en que los sonidos no motivados por las acciones teatrales, en combinación con el teatro, son capaces de manipular los significados de los otros códigos involucrados, y a veces incluso de crear significado por sí mismos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMÉN, B. (2008). *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press.

ALONSO, S. (2001). *Música, literatura y semiosis*. Madrid: Biblioteca Nueva.

BARONI, M. (2004) «Herméneutique musicale». En *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI*e *siècle. 2: Les savoirs musicaux*, Jean-Jacques Nattiez (dir.), 672-699, Arles: Actes Sud / Cité de la Musique.

BETTETINI, G. (1986). *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra.

COURTÉS, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.

ECO, U. (1997). *Kant e l'ornitorrinco*. Milán: Bompiani.

FISCHER-LICHTE, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco / Libros.

FUBINI, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta nuestros días*. Madrid: Alianza.

GAUDREAULT, A. y JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

— (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.

KOLB, B. y WHISHAW, I. Q. (2006). *Neuropsicología humana*. Madrid: Editorial Médica Panamericana.

KUNZE, S. (1990). *Las óperas de Mozart*. Madrid: Alianza.

MEYER, L. B. (1984). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.

MOLINO, J. (1975). «Hecho musical y semiología de la música». En *http://jorgesadlevi.files.wordpress.com/2012/05/hecho-musical-y-semio.pdf* (visitado el 29/11/2012).

NATTIEZ, J. J. (1989). *Musicologia generale e semiologia*. Torino: E.D.T. / Musica.

— (2002). «Relato literario y «relato» musical. Del buen uso de las metáforas». En *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Silvia Alonso (ed.), 119-147. Madrid: Arco / Libros.

— (2004). «La signification musicale». En *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. 2: Les savoirs musicaux*, Jean-Jacques Nattiez (dir.), 256-289. Arles: Actes Sud / Cité de la Musique.

PERETZ, I. (2004). «Le cerveau musical». En *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. 2: Les savoirs musicaux*, Jean-Jacques Nattiez (dir.), 293-320. Arles: Actes Sud / Cité de la Musique.

ROSEN, Ch. (1986). *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza.

TARASTI, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

— (2002). *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter.

UBERSFELD, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.

Recibido el 30 de marzo de 2013.

Aceptado el 19 de septiembre de 2013.