

La teoría literaria de los mundos posibles aplicada a las relaciones sistémicas musicales

Autor: García Manzano, Julia Esther (Doctora en Geografía e Historia, sección Historia del Arte; Licenciada en Filología Hispánica, graduada en Historia y Ciencias de la Música, Profesora de Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla).

Público: Estudios superiores de música. **Materia:** Análisis musical. **Idioma:** Español.

Título: La teoría literaria de los mundos posibles aplicada a las relaciones sistémicas musicales.

Resumen

El concepto de verosimilitud y de los mundos posibles, ampliamente tratado en la crítica literaria, puede ser un modelo aplicable al análisis musical. Cada sistema musical presenta una serie de constricciones que determinan lo que es o no coherente en el discurso musical. Las relaciones que establecen entre sí los distintos elementos musicales en la música del siglo XX superan las fronteras teóricas de los sistemas musicales y hacen posible la convivencia sin problemas de soluciones asociadas a sistemas musicales diferentes.

Palabras clave: Verosimilitud, mundos posibles, sistemas musicales, coherencia interna.

Title: The Literary Theory of the possible worlds applied to the systemic musical relations.

Abstract

The verisimilitude and of the possible worlds concept, widely dialed in the literary critics, can be an applicable model to the musical analyses. Every musical system present a series of constrictions that determine what is or not coherent in the musical discourse. The relations that are established among the different musical elements in the 20 th century overcome the theoretical frontiers of the problems of associated solutions to different musical systems.

Keywords: Verisimilitude, possible worlds, musical systems, inner coherence.

Recibido 2018-11-28; Aceptado 2018-12-05; Publicado 2018-12-25; Código PD: 102149

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo explora las posibilidades que aporta la teoría literaria de los mundos posibles a la explicación del funcionamiento de los sistemas musicales. Se recogen de esta teoría los conceptos de verosimilitud y coherencia y se ponen en relación con el contexto musical. En primer lugar, se explican las características de la teoría respecto a la literatura y posteriormente se ven desde la perspectiva del discurso musical.

2. LA TEORÍA DE LOS MUNDOS POSIBLES: LA RELACIÓN ENTRE EL MUNDO FICCIONAL Y EL REAL EN LA LITERATURA

La separación entre la realidad vivida y los mundos ficcionales que genera el arte es la base de la teoría de los mundos posibles. La utilización del concepto de mundo implica un sentido de unicidad, y la idea de posible legitima su existencia en función de su coherencia interna. Lo posible no tiene que serlo únicamente en función de su mimesis de la realidad. El concepto de verosimilitud en el relato literario se vuelve sobre sí mismo, sobre la lógica interna que desarrolla desde su inicio y va condicionando su evolución. Un mundo posible representa aquello que no existe en el mundo físico, en la realidad vivida, pero que llega a tener presencia en el mundo emotivo, en la realidad imaginada.

Las conexiones entre el mundo ficcional y no ficcional, o entre el mundo artístico y el mundo real, no se dan a nivel de mimesis externa sino de procesos de relación y coherencia interna. El contexto cultural marca la manera de pensar, las conexiones entre los acontecimientos que asumimos como lógicas, con una gran similitud entre lo real y lo ficticio: las relaciones causa-efecto, los ritmos, la visión cronológica, etc. Dentro de estas líneas se pueden incluir elementos de perturbación, rupturas momentáneas del desarrollo del relato, pero siempre en un número limitado que no atenten contra la verosimilitud del discurso narrativo. Es decir, al igual que en el mundo real admitimos la aportación de lo imprevisto, la elasticidad del tiempo y los eventos al margen de la lógica, estas distorsiones, o "incoherencias", pueden estar presentes en la ficción, pero siempre en un número limitado que no ataque a la propia lógica y verosimilitud del relato. La verosimilitud de la narración no se ve afectada por la mezcla de personajes o elementos reales e imaginados (*La*

bella y la bestia), sino porque su comportamiento se aleje de la lógica cultural, la manera asentada, de forma tácita, de relacionar los hechos. Es pues una cuestión interna de la obra literaria, que se relaciona con el mundo real por analogía y no por mimesis.

Una de las escenas literarias que mejor refleja el cuestionamiento de la verosimilitud en la literatura es la escena en que Augusto Pérez, el personaje de la novela *Niebla* de Unamuno, va a visitar al autor para discutirle el curso que están tomando los acontecimientos de su vida. El diálogo entre el personaje y el autor refleja la disputa entre la lógica interna del relato, la verosimilitud inmanente al discurso, y el argumento originario creado por el novelista: la imposición del hecho literario. Esta escena metalingüística podría considerarse como un antecedente artístico de la teoría de los mundos posibles. Hace permeables los límites entre la ficción y la realidad, entre los personajes y el autor, en el momento en el que Augusto Pérez pregunta a Unamuno si no será él mismo un personaje de otro autor, abriendo un mundo paralelo ficticio.

Las conexiones entre lo imaginario y la realidad son mucho más evidentes en la literatura realista, pero aún así la verosimilitud del relato sigue siendo más una cuestión interna, de analogía más que de mimesis. Si cogemos un ejemplo paradigmático de la literatura realista española, *La Regentade* Clarín, podríamos preguntarnos cuál es la frontera entre lo fantástico y lo real. Qué ocurriría si al final de la obra, después de las últimas frases, “Ana volvió a la vida rasgando las nieblas de un delirio que le causaba náuseas. Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo”, se añade el siguiente párrafo:

Y en verdad era un sapo enorme el que se había subido encima de ella. Todo había sido un sueño raro: una ciudad de un mundo que no conocía, con unas reglas absurdas que encorsetaban a las personas en herméticas clases sociales, y donde las mujeres siempre estaban en un segundo plano.

Abrió los ojos deprisa dispuesta a salir rápidamente de esa pesadilla y volvió a su nave, el comando indicaba que el posible problema técnico ya estaba solucionado. Consultó la pantalla, apretó los comandos, y la máquina comenzó lentamente a despegar: volvía a su galaxia. Allí se quedaba ese mundo extraño y opresivo que nunca sería el suyo, absurdo y fantástico mundo de seres imaginados.

¿Cambia el realismo de la obra el hecho de que la protagonista al final descubra que todo fue un sueño y se sitúe en una época en la que se viaja en naves espaciales? ¿Puede este simple hecho convertir la obra en una novela fantástica? Si la literatura fantástica se caracteriza por utilizar seres y objetos de otras épocas este final parece remitir a ello, pero ¿puede un párrafo alterar todo el sentido de una obra de quinientas páginas?

La discusión del cambio de género, entre novelafantástica y realista, atiende solo a la necesidad de clasificación a partir de unas características generales dadas, que muchas veces resultan insuficientes para comprender todas las variables. El problema es si este final cambia la verosimilitud de la novela. Según Rodríguez Sánchez de León (2014) “(...) el proceso de ficcionalización consiste en la realización efectiva de lo posible sobre la base de lo circunstancialmente probable”. La verosimilitud del relato se asienta en que aquello que aparece sea creíble, es decir, entre dentro de las probabilidades lógicas del discurso.

El final añadido a *La Regenta* rompe las expectativas de lo probable, elimina la sensación de conclusión de un discurso lógico, y deja abierta una posibilidad que no explica. La conclusión no tiene que cerrar totalmente el relato, puede dejar incógnitas abiertas al futuro, pero estas tienen que estar en concordancia con las expectativas creadas a lo largo de la obra. Con este final la novela no ha dejado de ser realista, pero desde luego ha perdido parte de su coherencia y, como tal, de su verosimilitud: ha roto el mundo posible.

3. LOS MUNDOS POSIBLES Y LAS FRONTERAS TEÓRICAS EN LOS SISTEMAS MUSICALES: EL JUEGO DE LAS CADENCIAS

La clasificación de la música en diferentes sistemas musicales opera de la misma forma que las separaciones entre los géneros literarios. Es válida cuando la separación entre ellos afecta a la totalidad del discurso, pero se vuelve confusa y arbitraria cuando los elementos se mezclan.

La verosimilitud, en el caso de la composición musical, está relacionada con las relaciones intramusicales que se establecen entre los diferentes elementos musicales. Es dentro de esta lógica interna donde los elementos adquieren su verosimilitud y sentido. Según Schönberg (2008), la coherencia de la composición marca su propio fluir, y establece conexiones que van desde el pequeño motivo melódico hasta las relaciones armónicas a gran escala entre las tonalidades

de una obra. El estilo de sonata, con sus tensiones y resoluciones, es un buen ejemplo de los mundos posibles, de lo que se espera según el estilo y las relaciones tonales establecidas (Rosen, 1986).

Lo extraño es imaginar. Por ejemplo, no es posible un acorde por cuartas dentro de una obra tonal del siglo XVIII, o una cadencia V-I con un quinto grado menor. En ambos casos se produciría una perturbación, una ruptura del discurso similar a la nave espacial con la que se marcha Ana Ozores en el final añadido anteriormente a *la Regenta*. Estos elementos no pueden aparecer porque resultan incompatibles con las constricciones de la época, con lo que tiene cabida en ese momento dentro del mundo literario y musical, aunque puedan emplearse posteriormente en otras etapas de la literatura realista o de las composiciones tonales (Meyer, 2000).

La música que se puede catalogar como tonal del siglo XX incluye con facilidad acordes por cuartas y cadencias en las que aparece la relación V-I con el quinto grado menor. El sistema se ha transformado de tal manera que elementos ajenos en principio a él pueden integrarse dentro de la tonalidad expandida¹⁴ de este momento, sin que ello suponga una ruptura del mismo. En esta época la discusión se plantea en torno a los límites del sistema, y la cuestión de las fronteras pasa a un primer plano. Pero una frontera es siempre una convención, como apunta Barce (1985, p.7): “Tal frontera es una convención –aunque, desde luego, haya sido trazada a partir de determinadas peculiaridades de los territorios que delimita- es decir: que siempre puede, pudo o podrá haber razones que justifiquen otro trazado distinto”.

La separación entre la modalidad y la tonalidad en estos momentos forma parte de una demarcación imaginaria y flexible. Los límites entre uno u otro sistema no son tan importantes en sí mismo, sino en la manera de pensar que reflejan, en la que se da más importancia a la clasificación sistémica que a las relaciones internas. Esto nos acerca al concepto de frontera teórica, demarcación abstracta que delimita territorios convergentes que se asimilan a conceptualizaciones distintas donde “la frontera convencional definitiva nada puede decirnos, en suma, de los territorios que separa” (Barce, 1985, p.7).

La frontera entre los sistemas modal y tonal en las primeras décadas del siglo xx responde a un tipo de frontera conceptual que clasifica en sistemas distintas obras altamente convergentes, que incluso pueden pertenecer a un mismo compositor, como por ejemplo el Cuarteto de cuerda op. 10 y *LaCathedrale engloutie* de Debussy. Esta demarcación separa obras auditivamente muy cercanas para incluirlas dentro de un grupo junto con obras con las que mantiene claras diferencias, basta comparar este cuarteto de Debussy con cualquiera de los de Haydn.

El final de la tonalidad se relaciona con frecuencia con la eliminación de la cadencia perfecta, de la relación V-I, que se había asociado, sin serlo, como una peculiaridad del sistema. La relación V-I se desarrolla como cadencia dominante desde el siglo XVI, mucho antes de que lo que entendemos por sistema tonal llegara a establecerse. Sin embargo, la cadencia perfecta con la relación dominante-tónica se convirtió conceptualmente en uno de los elementos teóricos fundamentales del sistema tonal, lo que en gran medida oscureció la importancia que tuvo en la modalidad de los siglos XVI y XVII; porque “La idea de frontera se apoya esencialmente en la de *unidades distintas*” (Barce, 1985, p. 7). Ese punto de referencia, siguió siendo fundamental a la hora de marcar el final del sistema, y obras en las que la tonalidad está prácticamente ausente o diluida se siguen considerando como tonales si en alguno de sus momentos estructurales importantes aparece una cadencia perfecta. No importa si esta viene acompañada de secciones donde está ausente, e incluso donde la relación V-I se realiza con el quinto grado menor.

La relación dominante-tónica deja de ser un proceso único y relevante para convertirse en una opción más dentro de una multiplicidad de soluciones, entre las que se pueden incluir algunas bastante alejadas de las escalas mayores y menores tonales. La coda de «El Corpus en Sevilla» es uno de los ejemplos más interesantes en este sentido. El enlace entre el quinto grado rebajado (*do*) y el primero (*fa sostenido*) es una consecuencia armónica del uso de la escala de tonos enteros que se hace en el interior de la obra. Es significativo este ejemplo porque la cadencia perfecta se ha suprimido del final, el momento paradigmático donde debería aparecer, y sin embargo se sigue clasificando dentro de una tonalidad expandida de Fa sostenido menor.

¹⁴ Se utiliza el término de tonalidad expandida para referirse a las características del sistema tonal en las primeras décadas del siglo xx.

Ejemplo 1 («El Corpus en Sevilla» cc. 342-349)

Un recurso similar podemos encontrar en la coda final de *La Cathédrale engloutie* de Debussy, en la que de nuevo los dos enlaces finales están en relación de cuarta disminuida (Sol#-Do). Una relación basada en la escala de tonos enteros muy alejada de la primacía de la cuarta o quinta justa que caracteriza la cadencia tonal. Esta posibilidad de variar las relaciones armónicas básicas de la tonalidad es el aspecto más importante que atribuye Arnold Whittall a la escala de tonos enteros: la creación de una serie de enlaces alternativos que pueden determinar las relaciones estructurales entre las distintas tonalidades que intervienen en una composición.

Ejemplo 2 (Debussy, *La Cathédrale engloutie*, cc. 67-71).

En el caso de la música de Albéniz esta cadencia no tonal alterna con otras tonales sin llegar a establecer ningún conflicto entre ellas. Por el contrario, en la obra de Debussy se suprime toda referencia a la cadencia tonal. Tomando como referencia este criterio, la obra de Albéniz se puede encuadrar dentro de la tonalidad expandida mientras que la de Debussy es claramente modal. Quedan pues incluidas en dos sistemas diferentes composiciones que comparten un gran número de recursos musicales.

Los conflictos entre las relaciones musicales internas y las clasificaciones sistémicas son grandes, pero no han evitado la consolidación de las fronteras teórica. Si la cadencia perfecta es el débil elemento que separa los sistemas, ¿qué ocurriría si el intérprete cuando está tocando *la Suite Iberia* elimina las pocas cadencias que hay en sus piezas y las sustituye por una relación V-I con el quinto grado menor? Sería cuestión de cambiar tres alteraciones. ¿Cambiaría mucho la pieza auditivamente? La respuesta sería no, la obra seguiría siendo perfectamente coherente y el oyente, en la mayoría de los casos, no se percataría del cambio.

Estos cambios en las cadencias no son posibles en otras obras tonales, en las que afectarían de forma directa a la coherencia interna del discurso. ¿Qué pasaría si el juego de cambiar las cadencias lo revertimos hacia el pasado y aplicamos, por ejemplo, a la Sinfonía nº 38 de Mozart)

Ejemplo 3 (Sinfonía nº 38 Mozart, cc.1-3)

¿Qué ocurriría si después de los tres compases iniciales en los que se asienta claramente el tono de Re M termináramos la sección sustituyendo el acorde de dominante por un quinto grado con el Do natural? El resultado sería muy parecido a lo que ocurría con el final de *La Regenta*, se habría perdido el concepto de verosimilitud, es decir, habría perdido la coherencia interna. La separación entre lo que es modificable o no dentro de una obra no viene determinado desde la formulación teórica del sistema, sino desde las conexiones que establecen las relaciones musicales dentro de ella, únicas leyes que dictan lo que es o no posible. Quitémosle pues la nave a Ana Ozores y devolvámosle a Mozart sus cadencias para que puedan conseguir el “descanso eterno”.

4. CONCLUSIÓN

La verosimilitud es una cualidad intrínseca del discurso que se rige por las relaciones establecidas dentro de la obra. Esto posibilita que se pueda aplicar en igual medida a la literatura, con un componente referencial y semántico más directo respecto a la realidad, como a la música, cuya conexión con la realidad se da de forma más indirecta. La verosimilitud y la ley de las relaciones o los mundos posibles quedan al margen de las fronteras imaginarias que establecen clasificaciones teóricas en géneros literarios y sistemas musicales.

Bibliografía

- Barce, R. (1985). *Fronteras de la música*. Madrid: Real Musical.
- Burnett, H. y Nitzberg, R. (2007). *Composition, Chromaticism and the Developmental Process: a New Theory of Tonality*. Aldershot: Ashgate.
- Meyer, L. B., (2000). *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Editorial Pirámide.
- Pozuelo Ivancos, J. M^a (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Arco Libros.
- Rodríguez Sánchez de León, M. J. (2014). Teoría de los mundos posibles y modernidad literaria: la creación de un nuevo paradigma. En D. Sánchez-Mesa, J. M. Ruíz Martínez y A. González Blanco (eds.). *Teoría y comparatismo: tradición y nuevos espacios*. Actas del I Congreso Internacional de Asetel. Universidad de Extremadura, p. 64-70.
- Roner, R. (1994). *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosen, C. (1986). *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Música.
- Schönberg, A. (2008). *El estilo y la idea*. Editorial Idea Música
- Whittal, A. (1975). Tonality and the Whole-Tone Scale in the music of Debussy. *The Music Review* 36:4, pp. 261-271.