

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

La relación entre literatura y música –a la luz de la semiótica de Peirce– en *Trois Chansons de Bilitis* (textos poéticos de Pierre Louÿs, música de Claude Debussy)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Alejandra Spagnuolo Nanni

DIRECTORES

Luis Martínez-Falero Galindo

Lourdes Carriedo López

Madrid

Ed. electrónica 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

La relación entre literatura y música –a la luz
de la semiótica de Peirce– en *Trois Chansons de Bilitis*
(textos poéticos de Pierre Louÿs, música de Claude Debussy)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA
PRESENTADA POR

Alejandra Spagnuolo Nanni

DIRECTORES

Luis Martínez-Falero Galindo
Lourdes Carriedo López

Madrid 2018

Resumen

Este trabajo de investigación –que lleva por título *La relación entre literatura y música –a la luz de la semiótica de Peirce– en Trois Chansons de Bilitis (textos poéticos de Pierre Louÿs, música de Claude Debussy)*– nace con un triple propósito: 1) reflexionar sobre la relación entre literatura y música, ahondando en la problemática de la significación musical; 2) plantear un método de análisis interdisciplinar con la semiótica de Peirce como gran marco metodológico; y 3) analizar cómo interactúan ambos lenguajes en el ciclo de *mélodies* anteriormente mencionado.

Como bien señala Enrico Fubini, la música occidental tiene dos problemas evidentes: adolece de conciencia histórica y depende en exceso de la poesía. Del primero de ellos, deriva, por ejemplo, la pervivencia acrítica de ciertos postulados románticos, que consideran la música –en su conjunto– como un lenguaje autorreferencial, sin vinculación con la realidad y ligado fundamentalmente a los sentimientos y las emociones. Y del segundo, la larga relación de amor/odio que la música occidental ha mantenido con la poesía a lo largo de los siglos, y cuyo referente indiscutible es la *mousikē* griega.

La primera parte de la tesis, que –como ya he mencionado– aborda la problemática de la significación musical, está dividida en tres secciones. La primera analiza las diferentes etapas de la configuración del sistema tonal como sistema estilístico, haciendo hincapié en aspectos y/o enfoques proto-semióticos. La segunda examina el rol del lenguaje en la explicación de la significación musical, así como las peculiaridades de su referencialidad y discursividad, las semejanzas y diferencias entre ambos lenguajes, la problemática del signo musical y su código, la traducción intersistémica, y la función de la música en la canción de concierto del siglo XIX. Y la tercera, recoge algunas de las principales aportaciones de las ciencias cognitivas, como son: los paralelismos entre música y lenguaje verbal en el procesamiento sintáctico de la música vocal, los estudios sobre lo innato y lo adquirido, las

estructuras compartidas por ambos lenguajes, o el papel que juega la cultura en nuestra respuesta emocional a la música.

Seguidamente –y como introducción del marco metodológico–, se analizan los conceptos de imaginación y creatividad en Peirce, incidiendo en su concepción del hombre como signo inmerso en una red de múltiples interconexiones, donde la mente funciona a partir de hábitos arraigados y destellos de comprensión (*abducción*), que generan creencias y dan pie a nuevas ideas. Con el estudio del signo, –que se diferencia del de Saussure en que el significado no es inherente a él, sino que depende de la actualización y la recreación interpretativa–, llegamos al núcleo de la propuesta metodológica, donde encontramos las «tres categorías universales de la existencia» a las que Peirce denomina: *primeridad*, *secundidad* y *terceridad*, y que están directamente relacionadas con las tres tricotomías sígnicas básicas: 1) la que nos habla de los signos en sí mismos (*cualisignos*, *sinsignos* y *legisignos*), 2) la que evidencia su tipo de relación con el objeto (*iconos*, *índices* y *símbolos*) y 3) la que describe cómo el interpretante entiende el signo (*rema*, *decisigno* y *argumento*). La combinación de todas ellas dará pie a los diez tipos de signos, que se emplearán en este estudio poético-musical, y cuya iconicidad –parcial o total– será analizada a partir de los tipos de intertextualidad de Plett.

La tercera parte de la tesis está dedicada al estudio de la obra de Pierre Louÿs y, más concretamente, de *Les Chansons de Bilitis*, un *roman lyrique* – formado por 158 *sonnets en prose*– donde su protagonista nos habla de su vida amorosa, ambientando sus diferentes etapas en el contexto temático de tres géneros poéticos de la Antigüedad: la bucólica (adolescencia), la poesía elegíaca (juventud), y el género epigramático (madurez). El análisis temático-formal –de la obra en su conjunto y de los tres poemas escogidos por Debussy– viene precedido por un estudio de su contexto de creación y publicación, donde se examinan: la crisis del verso y la aparición de nuevas formas y géneros poéticos (*vers libéré*, *vers libre*, *verset*, *poème en prose*, *prose rythmée*); la predilección por la Grecia posclásica, que dio pie a las traducciones/recreaciones en verso de epigramas de época helenística y romana; la obsesión por el sexo y la transgresión moral, que invadió las artes en su conjunto; el neopaganismo

literario, y los nuevos prototipos femeninos (mujeres ensimismadas, lesbianas, *femmes fatales*, cortesanas...).

Finalmente llegamos al análisis temático-formal de la obra, que se nos revela como una propuesta poética disruptiva, que prioriza la plasmación de instantes a través de una estructuración formal simple, donde predominan la coordinación y la yuxtaposición sintáctica; que apuesta por la regularidad métrica y la proporcionalidad entre las partes, mostrando predilección por las estructuras quiásmico-especulares, las amplificaciones y paralelismos expresivos, y la réplica de células rítmicas y versos de la lírica arcaica; que no describe a sus personajes, sino que los caracteriza formalmente; y que emplea un léxico sencillo y preciso, escogido en función de su capacidad evocadora.

La cuarta y última parte comienza abordando el estudio del ciclo de Debussy a partir de la crisis musical, que tuvo lugar tras la derrota francesa en la Guerra franco-prusiana, y que se concretó en la búsqueda de una *francité* musical, basada en la revalorización de la tradición prerromántica y en una internalización de influencias acorde con el espíritu cosmopolita de las Exposiciones universales, que se estaban celebrando en París. A continuación, se analiza someramente la crisis que arrastraba el sistema tonal, y que se caracterizaba a grandes rasgos por un debilitamiento progresivo de la sintaxis tonal, una importancia cada vez mayor de los parámetros secundarios, y un aumento en la extensión de las obras, donde la estabilidad de los pasajes temáticos se veía desbordada por la creciente importancia de los pasajes transitorios. Finalmente, se hace un breve repaso del estilo de Debussy –tras la composición de *Péleas et Mélisande*–, haciendo hincapié en su radical oposición a la sintaxis tonal, que se materializa en una discursividad basada en secuencias repetitivas y yuxtapuestas a modo de mosaicos sonoros, donde los acordes pierden su funcionalidad y pasan a ser valorados exclusivamente en función de su colorido y capacidad expresiva; y en una línea vocal, donde la voz se convierte en sismógrafo de los matices textuales.

Los tres poemas escogidos por Debussy pertenecen al ámbito de la bucólica, es decir de la adolescencia de Bilitis, que Louÿs –aparentemente– no trabaja en exceso por considerarlo un género donde queda poco por hacer, aunque su final abierto deje escaso margen a una interpretación tradicional. En

este sentido, Debussy parece ir más allá, al construir el ciclo como un *legisigno icónico* sobre la descomposición del género bucólico, donde la referencialidad del discurso musical, excede lo planteado por el texto de Louÿs. Por otra parte, la débil relación que existe entre la voz cantada y el acompañamiento, no sólo permite desarrollos musicales menos relacionados con el discurrir del texto, sino que también le otorga a la voz cantada una libertad y autonomía expresiva impensables en la canción de concierto romántica, donde su imbricación con el acompañamiento es incuestionable. Gracias a esa libertad, la música potencia la expresividad del texto sirviéndose de un amplio abanico de recursos enunciativos (cantilación, *cuasi parlato*, *cantabile*, *arioso*, arabescos melódicos...), que –sumados a la traslación clara y precisa de los ritmos textuales– contribuyen a crear una línea vocal porosa a los matices expresivos, donde los personajes aparecen bien definidos y el texto poético brilla en todo su esplendor.

Finalmente, me gustaría señalar que la semiótica de Peirce no sólo ha permitido analizar propuestas temático-formales, con referencialidades múltiples y complejas cadenas de representación; sino también establecer conexiones intersistémicas, que hubiera sido imposible estudiar empleando métodos de análisis más tradicionales.

PALABRAS CLAVE: Literatura Comparada, intersemiótica, semiótica de Peirce, *mélodie*, Pierre Louÿs, Claude Debussy.

Abstract

This piece of research, entitled *The relationship between literature and music – in view of Peirce’s semiotics - in Trois Chansons de Bilitis (poetic texts by Pierre Louÿs, music by Claude Debussy)*, was created with a triple purpose: 1) to reflect on the relationship between literature and music, delving into the question of musical significance; 2) to present an interdisciplinary analytical method using Peirce’s semiotics as a broad methodological framework; and 3)

to analyse how both languages interact in the cycle of *mélodies* already mentioned.

As noted by Enrico Fubini, Western music has two obvious problems: it suffers from historical awareness and it is excessively dependent on poetry. From the first of these derives, for example, the uncritical survival of certain Romantic assumptions, which consider music, as a whole, to be an auto-referential language, without links to reality and fundamentally bound to feelings and emotions. And from the second, the lengthy love/hate relationship that Western music has had with poetry throughout the centuries, and whose undeniable benchmark is Greek *mousikē*.

The first part of the thesis, which as I have already mentioned tackles the question of musical significance, is divided into three parts. The first analyses the different stages of the configuration of the tonal system as a stylistic system, emphasising proto-semiotic aspects and/or focuses. The second examines the role of language in explaining musical significance, as well as the peculiarities of its referentiality and discursivity, the similarities and differences between both languages, the issue of the musical sign and its code, intersystemic translation, and the role of music in the concert songs of the 19th Century. The third part brings together some of the main contributions of cognitive sciences, such as: the parallels between music and spoken language in the syntactic processing of vocal music, studies on what is innate and what is acquired, the structures shared by both languages, or the role that culture plays in our emotional response to music.

Subsequently, and as an introduction to the methodological framework, the concepts of imagination and creativity in Peirce are analysed, stressing his concept of man as a sign immersed in a network of multiple interconnections, where the mind works from ingrained habits and glimmers of understanding (*abduction*), which generate beliefs and give rise to new ideas. By studying the sign – which differs from that of Saussure in that the meaning is not inherent to it, but rather depends on updating and interpretative recreation – we reach the essence of the methodological proposition, where we find the “three universal categories of existence” that Peirce calls: *firstness*, *secondness* and *thirdness*. These are directly related to the three trichotomies of basic signs: 1) that which

speaks to us of the signs themselves (*qualisigns*, *sinsigns* and *legisigns*), 2) that which evidences its kind of relationship with the object (*icons*, *indices* and *symbols*) and 3) that which describes how the interpretant understands the sign (*rheme*, *decisign* and *argument*). The combination of all of these will give rise to the ten types of signs that will be used in this poetic-musical study, and whose iconicity – partial or total – will be analysed using Plett’s types of intertextuality.

The third part of the thesis is focused on studying the work of Pierre Louÿs and, more specifically, *Les Chansons de Bilitis*, a *roman lyrique* made up of 158 *sonnets en prose* in which the protagonist speaks to us of his love life, setting its different stages in the thematic context of three poetic genres from Antiquity: bucolic or pastoral (adolescence), elegiac poetry (youth), and the epigrammatic genre (maturity). The thematic-formal analysis – of the oeuvre as a whole and of the three poems chosen by Debussy – is prefaced with a study of the context of its creation and publication, where the following are examined: the crisis of the verse and the appearance of new forms and poetic genres (*vers libéré*, *vers libre*, *verset*, *poème en prose*, *prose rythmée*); the predilection for postclassical Greece, which led to the translations/recreations in verse of epigrams from the Hellenistic and Roman eras; the obsession with sex and moral transgression, which overtook the arts as a whole; literary neo-paganism, and the new female prototypes (detached, withdrawn women, lesbians, *femmes fatales*, courtesans...).

The final part of this section provides the thematic-formal analysis of the work, revealing its disruptive nature, as evidenced by the fact that it prioritises the “grasping of the moment” through a simple formal structure whose main devices are coordination and syntactic juxtaposition, metric consistency and proportion between the different parts, strong emphasis in amplification and parallelism for the sake of expression, rhythmic cells and verses reminiscent of archaic lyric poetry, and the specular figure of chiasmus. Other distinctive elements include the absence of character description (with a predilection for formal characterisation), lexical simplicity and strong accuracy achieved through words that are chosen for their evocative power.

The first part of the fourth and final section of this piece of research looks at Debussy's cycle in light of the crisis in music which took place in the aftermath of the French defeat at the Franco-Prussian War. This crisis gave rise to the quest for a musical *francité* inspired by a new appreciation of pre-Romantic tradition and the influence of a certain cosmopolitanism fostered by the Universal Exhibitions that were being held in Paris. Secondly, the persistent crisis of tonality which characterises the period is briefly analysed. Such crisis involved a progressive weakening of tonal syntax, an increased focus on secondary parameters, and pieces of an ever-greater size, with thematic passages which could hardly maintain stability due to the higher emphasis put on transitory passages. Finally, this thesis explores Debussy's style after *Péleas et Mélisande*. Special attention is paid to the author's radical rejection of tonal syntax, as exemplified by a discourse which tends to rely on sequence repetition and juxtaposition forming what we could call "sound mosaics", where cords lose their functionality to become valuable only inasmuch as they can add colour and convey expression, and vocals become a mere seismometer of textual nuance.

All three poems by Debussy selected for the purposes of this analysis are pastoral poems and, as such, pertain to Bilitis' adolescence. The pastoral is a genre that Louÿs does not seem to have focused too much on, since he seemingly believed that its possibilities had already been exhausted by previous authors. However, this work's open ending leaves little margin for a traditional interpretation. In this regard, Debussy seems to pass this threshold by devising this cycle as an *iconic legisign* on the deconstruction of the pastoral genre, where the referentiality of his musical discourse exceeds the limits of Louÿs' text. Moreover, the weak link existing between vocals and musical accompaniment not only leads to musical developments which rely less on textual progression, but also imbues the vocals with new freedom and autonomy. Such independence would have been unfathomable in Romantic concert songs, where singing and musical accompaniment were strictly intertwined. It is that newly found freedom which allows the music to amplify the text's expressiveness by means of an extensive array of enunciative resources, namely cantillation, *cuasi parlato*, *cantabile*, *arioso*, melodic *arabesques*... Such resources, combined with the clear and accurate transposition of textual rhythms, allow for vocals which successfully and

profusely reflect nuances, as well as for characters which are clearly defined. Furthermore, they allow the poetic text to truly shine.

Finally, I would like to highlight the fact that Peirce's semiotics have made it possible for me not only to analyse thematic-formal approaches with multiple referentialities and complex representation strings, but also to establish connections between different systems, which would have been impossible with more traditional analysis methods.

KEY WORDS: Comparative literature, intersemiosis, Peirce's semiotics, *mélodie*, Pierre Louÿs, Claude Debussy.

A mis padres y a Gabriela

Agradecimientos

A mis queridos maestros Paul Schilhawsky, Maria Dolors Aldea y Gérard Souzay por enseñarme a amar el *lied* y la *mélodie*.

Al Prof. Fernando García Romero por sus maravillosas clases de Literatura y lengua griegas.

Al Prof. Francisco García Jurado por su ayuda en el estudio de la tradición clásica en el siglo XIX.

Al Prof. Juan Felipe Villar Dégano por su confianza inquebrantable y por su convencimiento de que la Literatura Comparada era un espacio de trabajo adecuado para mí.

A mi compañera Rebeca Rubio por facilitarme desinteresadamente el acceso a ciertas consultas bibliográficas.

A mi directora, la Prof^a. Lourdes Carriedo López, por su comprensión y apoyo en los momentos difíciles.

Y a mi queridísimo director, el Prof. Luis Martínez-Falero Galindo, sin cuya ayuda inestimable, su afán investigador, y su confianza en mis capacidades nada de esto hubiera sido posible.

ÍNDICE

<i>Resumen / Abstract</i>	2
<i>Dedicatoria</i>	10
<i>Agradecimientos</i>	11
ÍNDICE	12
I. INTRODUCCIÓN	14
II. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO	20
II. 1. LA SIGNIFICACIÓN MUSICAL Y SU PROBLEMÁTICA	20
II. 1. 1. <i>Aspectos relevantes en la conformación del sistema tonal como «lenguaje artístico»</i>	20
II. 1. 2. <i>La significación musical como desafío</i>	37
II. 1. 3. <i>Las ciencias cognitivas y sus aportaciones al debate</i>	73
II. 2. LA TEORÍA DE LOS SIGNOS DE PEIRCE	85
II. 2. 1. <i>Imaginación y creatividad</i>	85
II. 2. 2. <i>La teoría de los signos y su aplicación en la literatura y la música</i>	91
II. 3. RAZONES PARA LA ELECCIÓN DE ESTE MARCO METODOLÓGICO	105
III. <i>LES CHANSONS DE BILITIS DE PIERRE LOUÏS</i>	110
III. 1. CONTEXTO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN	110
III. 1. 1. <i>Pierre Louijs, un joven dandi en la Arcadia simbolista</i>	110
III. 1. 2. <i>La crisis del verso. Verso libre y poema en prosa</i>	113
III. 1. 3. <i>El retorno de la Antigüedad. Epigramas y sonetos. La reescritura y sus formas</i>	122
III. 1. 4. <i>Erotismo y transgresión moral. Sexualidad femenina. Neopaganismo</i>	131

III. 2. <i>LES CHANSONS DE BILITIS</i> . ANÁLISIS TEMÁTICO-FORMAL	144
III. 2. 1. « <i>La Flûte de Pan</i> » (XXX)	170
III. 2. 2. « <i>La Chevelure</i> » (XXXI)	182
III. 2. 3. « <i>Le Tombeau des Naiïades</i> » (XLVI)	194
IV. <i>TROIS CHANSONS DE BILITIS</i> DE CLAUDE DEBUSSY	204
IV. 1. CONTEXTO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN/INTERPRETACIÓN	204
IV. 1. 1. <i>Claude Debussy, un músico que prefería a los poetas</i>	204
IV. 1. 2. <i>En busca de la esencia perdida. Wagnerianismo y regeneración musical. Raíces nacionales y visión transnacional</i>	208
IV. 1. 3. <i>Debussy y la tonalidad «suspendida»</i>	214
IV. 2. <i>TROIS CHANSONS DE BILITIS</i> . ANÁLISIS TEMÁTICO-FORMAL	223
IV. 2. 1. « <i>La Flûte de Pan</i> »	225
IV. 2. 2. « <i>La Chevelure</i> »	249
IV. 2. 3. « <i>Le Tombeau des Naiïades</i> »	261
V. CONCLUSIONES	273
VI. BIBLIOGRAFÍA	283
VII. ANEXOS	305
Anexo I. <i>Listado de gráficos</i>	306
Anexo II. <i>Glosario de términos musicales</i>	309
Anexo III. <i>Partituras</i>	315

I.

INTRODUCCIÓN

*Le passé, c'est qui a survécu du passé,
c'est donc ce qui est une partie du présent*¹.

Tal vez las dos mayores dificultades, a las que nos enfrentamos los que estudiamos en España la relación entre literatura y música en el ámbito de la Literatura Comparada, sean la «inmadurez» de la propia disciplina a la hora de ofrecer una síntesis interdisciplinar² y actualizada de los principales enfoques teóricos sobre la materia, además de modelos de análisis contrastados que faciliten su estudio; y la dificultad a la hora de establecer una distinción clara entre la materia de estudio *per se*, y las múltiples y, en ocasiones, contradictorias interpretaciones que sobre ella se han formulado. En este sentido, los estudios comparados de literatura y música se encuentran lejos aún de esa dimensión práctica y concreta de la Literatura Comparada que, en palabras de Emilia Pantani, permite el análisis de «los modos de encuentro entre las diferentes expresiones artísticas» a la vez que intenta esclarecer el «porqué de ciertas elecciones y de felices (e infelices) encuentros concretados en las obras de arte» (2002, 216).

Me gustaría comenzar planteando algunas preguntas generales –a las que espero poder ir dando respuesta–, que inciden en aspectos fundamentales a la

¹ Cita de Carl Dahlhaus, en Brigitte FRANCOIS-SAPPEY, *Histoire de la musique en Europe* (Paris: Presses Universitaires de France, [1992] 2012), 5.

² El método interdisciplinar al que me refiero, y que se pondrá en práctica a lo largo de esta tesis, coincide con lo que Steven TÖTÖSY DE ZEPETNEK denomina «intra-disciplinariedad», es decir, la interdisciplinariedad planteada a partir de una unidad de método en campos de conocimiento afines, frente a la «multi-disciplinariedad» (análisis de un texto a partir de diferentes métodos muy alejados entre sí) y la «pluri-disciplinariedad», propia de los métodos distintos empleados por un grupo de investigación en torno a un mismo objeto de estudio (1998, 80).

hora de abordar un estudio de este tipo y de determinar un marco metodológico adecuado al mismo:

- ¿Es la música, fundamentalmente, una movilizadora de emociones o posee un *logos* propio donde la codificación de la emoción es uno de sus componentes destacados?
- ¿De qué hablamos cuando nos referimos a la significación musical?
- ¿Existen en la música y el lenguaje aspectos innatos o su desarrollo depende enteramente del contexto sociocultural?
- ¿Debemos considerar la música como un sistema universal con múltiples manifestaciones o como la suma de una serie heterogénea de concreciones históricas indisociables de lo contingente?
- ¿Tienen la literatura y la música un tronco común o son dos sistemas estéticos independientes con múltiples analogías?
- ¿Es acertado comparar la música con el lenguaje no literario?
- ¿Qué rol desempeñan las partituras en la praxis y la evolución musical, y qué analogías podemos encontrar entre el grafismo musical y la escritura literaria?
- ¿Se da entre ambas artes la traducción intersemiótica de la que habla Jakobson?
- ¿Qué ocurre cuando las dos comparten un mismo espacio estético?

A todas estas cuestiones, propias del marco metodológico, se suma el tema de esta tesis, que aborda la interrelación de poesía y música en dos momentos concretos: el que, según parece, vivió con naturalidad esa unión –la Antigüedad clásica– y el que buscó revivirla miles de años después –la *Belle Époque*–.

Es un lugar común, en el pensamiento occidental, el considerar la «poesía griega»³ como referente indiscutible de la primigenia unidad entre las artes. Tanto la etimología de *mousikē* [música = «arte de las Musas»⁴] como el término *mēlos* [«canto»] que definió a la lírica griega hasta el siglo II a. C. (GARCÍA ROMERO 2015, 9, n. 2), parecen dar fe de esa concepción unitaria.

³ En sus vertientes épica, lírica y dramática.

⁴ Las artes que protegían e inspiraban eran: la poesía –en sus múltiples manifestaciones–, la música y la danza.

En la Modernidad, sin embargo, las relaciones entre literatura y música parecen estar condicionadas por una tensión entre la voluntad de imitación y el deseo de diferenciación, pues si bien es cierto que la organización del sonido (en su manifestación gráfica y acústica) es común a ambas y que las transferencias entre ellas son constantes, no lo es menos que existe una fuerte disputa por la supremacía expresiva (LOCATELLI 2009, 30)⁵, que se ha visto incrementada con su progresivo alejamiento mutuo⁶:

Les relations elles-mêmes sont très anciennes et peuvent être décrites comme une progressive séparation: de l'Antiquité grecque et du Moyen Âge, où musique et poésie formaient une unité, à l'époque moderne où la poésie cesse d'être nécessairement chantée et où les relations entre poètes et musiciens se font volontiers conflictuelles, cette séparation n'a cessé d'aller s'accroissant. De ce point de vue, le symbolisme apparaît à la fois comme un nouvel âge d'or des relations entre poésie et musique et comme le point culminant d'une rivalité, c'est-à-dire d'une séparation -contestation par certains poètes de l'hégémonie de la musique, appropriation de la poésie par certains musiciens, dans la mélodie française en particulier (GRIBENSKI 2004, 113).

Según este planteamiento, tendríamos una relación «intersistémica» que, tras perder su estado de unión y armonía inicial, acaba transformándose en una relación de amor-odio de largo recorrido, que, en el cénit de dicha dinámica,

⁵ Enrico FUBINI, tal vez por su labor como especialista en estética musical, le otorga a la música un rol destacado en esa disputa: «...dans la pratique commune, le rapport de la musique avec la littérature et avec la poésie a toujours été intensément tourmenté, sans cesse discuté et remis en question [...] La musique d'une part est proche du langage et d'autre part tend perpétuellement à s'en détacher et à s'en différencier» (2007, 31)

⁶ «Plus musique et langue se séparent, plus il devient problématique et difficile de comprendre leur association» (GRIBENSKI 2004, 113-114)

vive una nueva edad de oro con la *mélodie*, uno de los «géneros mixtos»⁷ más complejos y exquisitos de la música occidental⁸.

El ciclo de *mélodies*, que conforma el corpus de esta tesis, vio la luz en los años finales de esa etapa de plenitud de la música vocal francesa, y muestra uno de los caminos que se escogieron para evocar esa unidad perdida.

Mi investigación se centrará en el análisis temático-formal de los poemas – antes de su *mise-en-musique*– y de las partituras, entendidas como «campos textuales»⁹ donde el compositor plasma musicalmente las ideas que el texto poético le ha sugerido, con el propósito de preservar la integridad de su creación, además de facilitar su comprensión y posterior interpretación. Esta focalización en la representación gráfica de las obras permitirá analizar los textos poéticos en relación con los códigos propios del sistema musical y sus múltiples planos de significación, como los generados por la representación

⁷ En los estudios comparados de Literatura y Música existen tres grandes ámbitos de investigación: 1) el que analiza su interrelación en la «música vocal», 2) el que estudia la presencia –temática y formal– de la Música en la Literatura, y 3) el que hace lo propio con la presencia –temática y formal– de la Literatura en la Música. (SCHER 1982, 230; GRIBENSKI 2003, 115-117). En el ámbito de la «música vocal» se estudian los llamados «géneros mixtos» (ópera, *lied*, *mélodie*...) en los cuales la articulación simultánea de ambos «lenguajes» genera un «logos spécifique, qualitativement intermédiaire entre ces deux systèmes» (VALLESPER 2010).

⁸ La *mélodie*, como «género mixto», nace oficialmente en 1841 con el estreno del ciclo *Nuits d'été* de H. Berlioz, momento a partir del cual «les compositeurs ont voulu se démarquer de ce que symbolisait la romance à leurs yeux, à savoir un objet courant de consommation musicale, stéréotypé, pour devenir plus exigeant sur la qualité musicale, et se rapprocher de l'accomplissement du lied allemand» (LE ROUX 2004, 30)

⁹ Sobre la textualidad musical existen múltiples enfoques y matizaciones. El musicólogo Kofi AGAWU, por ejemplo, define la música como «algo tejido por el compositor y representado en una partitura». Pero aclara: «Leer la partitura como un texto no es una actividad hermética, sin embargo; implica utilizar gran cantidad de elementos suplementarios necesarios que ofrece la partitura, si bien no los representa en forma directa» (2012, 64, n. 43). Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY, por su parte, considera que la música europea ha privilegiado la escritura convirtiendo el papel pautado en espacio de especulación compositiva y que «cette dialectique de l'œil et de l'oreille engage la musique occidentale dans la voie de la complexité, de renouvellement permanent, la détournant de sa fonction sacrée, intemporelle et anonyme au profit de "l'art pour l'art" personnalisé» (1992, 7-8). Mientras Héctor TORRES CARDONA reflexiona sobre el rol de la escritura basándose en la dialéctica cognición-percepción: «Una cosa es la construcción del discurso sonoro y otra su identificación auditiva, la primera es cognitiva en tanto elabora los códigos formales de creación e interpretación mediante la notación y la segunda es perceptiva en tanto codifica el mensaje». Y añade: «la notación musical es contextual y determinante, porque responde a épocas y ámbitos, y porque determina su función con fines de lectura para la interpretación, la clarificación del sistema o ambas» (2012, 294-296).

sonora de la espacialidad o por el simbolismo asociado a la representación gráfica de la música.

El enfoque de mi investigación será marcadamente interdisciplinar con la semiótica de Ch. S. Peirce como gran marco metodológico¹⁰ donde tendrán cabida aportaciones puntuales de la lingüística, la teoría literaria y la literatura comparada, la tradición clásica, la métrica (grecolatina y francesa), la estética, la antropología, la sociología del arte, las ciencias cognitivas o la musicología¹¹.

Respecto a las citas en el texto y a pie de página, emplearé el sistema de Chicago aunque manteniendo a la vez el usado tradicionalmente para citar las obras clásicas greco-latinas y las recopilaciones de textos de Charles S. Peirce¹².

Finalmente, me gustaría aclarar que en esta investigación me referiré a la música como «lenguaje musical»¹³ –que no universal– únicamente en el ámbito de la especulación teórica, reservando la noción de «sistema» para aludir a cualquiera de sus concreciones históricas; estableceré analogías exclusivamente con el «lenguaje literario»; emplearé –para referirme a la música– solo aquellos

¹⁰ Para Rubén LÓPEZ CANO, cuya opinión comparto, la semiótica –además de ofrecer «tipologías que segmentan de manera eficaz los fenómenos más intrincados haciéndolos accesibles para su estudio»– funciona como «un *vertebrador interdisciplinar* que permite coordinar y articular diversas disciplinas para el desarrollo de una investigación. La semiótica es una *interdisciplina* orquestadora de otras ramas del conocimiento» (2007, 10).

¹¹ Existen otras propuestas recientes para afrontar las relaciones entre literatura y música en el contexto de la Literatura Comparada. Victoria LLORT LLOPART (2009, 2011), por ejemplo, parte de la estética comparada, centrándose principalmente en la relación entre literatura, música y arte plástico; Andrzej HEJMEJ (2014) lo hace desde un planteamiento adscrito a los estudios culturales; y Suzanne NALBANTIAN (2014) a partir de un enfoque cognitivo de corte histórico. Mención aparte merece la propuesta de Silvia ALONSO (2001), quien parte de una semiótica de corte estructural, en la que va integrando elementos de poética generativa o deconstrucción, con el fin de configurar un panorama teórico –entendido como estado de la cuestión–. Una de las propuestas que recoge es precisamente la de Jean-Jacques Nattiez, quien propone la semiótica de Peirce como base epistémica, aunque sin llegar a desarrollar un método crítico. El desarrollo de ese método supone la propuesta central de esta tesis.

¹² En este caso: *CP* = *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, y *MS* = *The Charles S. Peirce Papers*.

¹³ Teniendo en cuenta la definición de lenguaje artístico de Yuri LOTMAN: «Si el arte es un medio peculiar de comunicación, un lenguaje organizado de un modo peculiar (dando al concepto de lenguaje el amplio contenido que se le confiere en semiología: “cualquier sistema organizado que sirve de medio de comunicación y que emplea signos”), entonces las obras de arte –es decir, los mensajes de este lenguaje– pueden examinarse en calidad de textos» (1982, 14).

términos del lenguaje verbal asumidos por la semiótica¹⁴; y centraré el ámbito de mi análisis musical en el «sistema tonal» que, como fundamento constructivo, dominó la música europea desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta la quiebra de la tonalidad en las décadas iniciales del siglo XX.

¹⁴ «Los conceptos de texto, signo, señal, etc., en tanto funciones instrumentales que son, pueden ser operativos en campos aparentemente divergentes. No se trata de la traslación terminológica de una disciplina a otra, sino de entender el sentido y la función de dichos conceptos de forma multidisciplinaria. Signo, así, por citar un caso, no tiene por qué ser entendido como préstamo de la Lingüística, entre otras cosas porque ningún arte, ni siquiera el arte verbal, es, en cuanto arte, espacio lingüístico, aunque utilice la lengua natural como elemento material de base. El arte es un lenguaje específico, diferente e irreductible al tipo de lenguaje que conocemos como lengua natural. En consecuencia su funcionamiento es semiótico y no lingüístico» (TALENS et al., 1983, 18).

II.

MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

II. 1. LA SIGNIFICACIÓN MUSICAL Y SU PROBLEMÁTICA

II. 1. 1. *Aspectos relevantes en la conformación del sistema tonal como «lenguaje artístico»*

Por esquivos que sean los significados de la música, tendrán más dificultades para acceder a dichos significados quienes se nieguen a relacionarse con el código musical o quienes se ocupen exclusivamente de los aspectos más generales y superficiales de ese código ¹⁵.

La música –como fenómeno cultural– ha ocupado desde los albores de la cultura europea un lugar destacado en el ámbito del conocimiento humano, debido no solo a su naturaleza «inaprensible» y misteriosa, sino también a la necesidad –proporcional a su capacidad para alterar física y emocionalmente al hombre– de dilucidar su funcionamiento y controlar su influencia.

Para comprender los múltiples vaivenes que, respecto a su significación, ha experimentado la música occidental (teórica y práctica) a lo largo de su evolución es necesario no olvidar la relevancia de dos fenómenos asociados a ella: «la falta de una clara conciencia de su propia historicidad» y su «estrecha relación de dependencia respecto a la poesía» (FUBINI [1971/1991] 2002, 17).

Como en muchos otros ámbitos de la cultura occidental, la Antigüedad griega nos aporta los pilares fundamentales sobre los que se ha sustentado desde entonces nuestra concepción musical. En primer lugar, nos legó el concepto de *mousikē* como unión armoniosa de las artes –poesía, música y danza–, y, más adelante, las primeras reflexiones (metafísicas, matemáticas,

¹⁵ Kofi AGAWU, *La música como discurso* (Buenos Aires: Eterna cadencia, [2009] 2012), 18.

acústicas, psicológicas, físicas, políticas o cognitivas) sobre la naturaleza de la música y su rol sociocultural, principalmente en su relación con la poesía.

Durante cuatro siglos (del VIII al V a. C), la *mousikē* griega vivió etapas muy interesantes y ricas artísticamente que la llevaron desde la religiosidad de la lírica coral y el individualismo profano de la mélica arcaica y clásica –donde brillaron la voz femenina y los temas amorosos–, hasta la inquietud política de los géneros teatrales atenienses –donde la interrelación entre poesía y música fue rica y variada–. A finales del V a. C., sin embargo, comenzó una revolución musical que acabó destruyendo esa unidad. Según Jean-Jacques Rousseau –defensor, como Platón, de la superioridad de la música vocal–, la unión entre el ritmo verbal y el musical había retrasado el desarrollo de la música instrumental, a la vez que la argumentación lógica se había apoderado del discurso poético debilitándolo emocionalmente y obligando a la melodía a asumir una existencia independiente, donde la artificiosidad de los saltos interválicos sustituía las inflexiones sutiles del lenguaje ([1838] 1979, 353; [1781] 1970, 189, 195). Para los eruditos del *Harvard Dictionary of Music*, fue la música, la que, en su afán por desarrollarse como un arte independiente, quebró la unidad de la *mousikē* al negarle al lenguaje su tradicional protagonismo, sin saber que su búsqueda de libertad la condenaría finalmente a la irrelevancia política y cultural¹⁶.

Las reflexiones sobre la música de Platón y Aristóteles coinciden con ese momento de ruptura en el que están desapareciendo los poetas compositores, donde el ritmo de la lengua griega ya no rige el de la melodía y ésta ha dejado de ser «expresión enfática» del acento gramatical y retórico (ROUSSEAU, ([1838] 1979, 353).

El pensamiento platónico, a pesar de su conservadurismo respecto a la relevancia de la *mousikē*, fue extremadamente rico en su análisis de la música; primeramente, al organizar y sintetizar el pensamiento de Pitágoras, y

¹⁶ «Instrumental improvisations, with sound-effects imitating nature, overshadowed the vocal part that had dominated Greek music; modulation, coloratura, and wobbly tuning so undermined the old tonality that by 320 B. C., according to Aristoxenus, few musicians knew or understood the classics [...] Music, though widely enjoyed, lost its cultural prestige and its place in higher education (above children's schooling); it was left to professional virtuosos of high technical skill –judging for their enormous fees– but low intellectual standards» ([1944] 1974, 352).

finalmente al entender que «par delà un aspect numérique et métaphysique la musique a donc un pouvoir psychologique» (NAUDIN 1968, 29). La música, en la filosofía platónica, es la encargada de restablecer el orden en la *psychē* humana, siempre alterada por los defectos y enfermedades del espacio sublunar. La armonía musical conectaría ambos mundos permitiendo a la armonía celeste sanar al hombre, reconducido –a su vez– por el ritmo hacia la medida y la gracia.

A pesar de que, en oposición a Aristóteles, Platón siempre consideró más importante la música que la poesía para la educación de la *polis*, era necesario concebir un *ethos* musical que encausara adecuadamente el enorme poder de la música en beneficio de la colectividad. Debido a su vinculación con la irracionalidad y a su capacidad «de pénétrer le psychisme, de modifier les structures mentales, les états d'âme, et, enfin, le comportement corporel» (SADAI 1985, 13), urgía que la música encontrara «une fin extérieure à elle-même, une visée, un sens donc, au-delà de l'émission agréable des sons» (LESCOURRET 2007, 54). En la *República*, Platón define, por ejemplo, las armonías doria y frigia¹⁷ como las más apropiadas para la educación de los jóvenes, a la vez que las pasiones dejan de ser en su pensamiento esa «infección de origen extraño» analizada en el *Fedón*, para convertirse en «una parte necesaria de la vida de la mente [...] una fuente de energía, como la *libido* de Freud, que puede “canalizarse” hacia una actividad ya sensual, ya intelectual» (DODDS [1951] 2003, 200). El hecho de que, en su obra, las pasiones puedan ser potenciadas a través de la música, evidencia una innegable conexión entre el control psicológico de la experiencia musical, tal como Platón la concibe, y el carácter fundamentalmente normativo que le aportará, en el futuro, la retórica.

A diferencia de Platón, Aristóteles no condenó ni combatió la escisión en el seno de la *mousikē*, porque, para él, la poesía superaba a la música a la hora de traducir el pensamiento y hablar al espíritu de los hombres de un modo similar al de la filosofía. Su acercamiento a la música fue fundamentalmente empírico, de ahí la relevancia otorgada a la percepción musical. Tanto la *mimesis* como la *katharsis*, conceptos clave de su *Poética*, aparecen también en sus reflexiones

¹⁷ «Estas dos armonías, violenta y pacífica, que mejor pueden imitar las voces de gentes desdichadas o felices, prudentes o valerosas, son las que debes dejar» (*Rep.* 399c).

sobre la música. En el libro VIII de su *Política*, por ejemplo, Aristóteles afirma que «en las melodías, en sí, hay imitaciones de los estados de carácter¹⁸» (1988, 468); y que, por ese motivo, se debían aprovechar todas las melodías, aunque sin olvidar el objetivo que motiva su empleo, pues

La emoción que se presenta en algunas almas con mucha fuerza se da en todas, pero en una en menor grado y en otra en mayor grado [...] Y puesto que el espectador es de dos clases, por un lado, el libre y el educado, y por otro, el vulgar, constituido por obreros manuales, jornaleros y otros de ese tipo, también a éstos hay que ofrecerles concursos y espectáculos para su descanso [...] A cada uno le produce placer lo familiar a su naturaleza, por eso hay que conceder a los concursantes la facultad de emplear para tal tipo de espectador tal género de música¹⁹ (1988, 474-475)

De este modo, sin renunciar a la función «educativa» de la música, Aristóteles planteó las múltiples diferencias perceptivas que se dan entre sus receptores, así como las similitudes entre algunos perfiles psicológicos y ciertos tipos de música:

L'art pour Aristote n'est donc pas comme pour Platon au service de la métaphysique et le plaisir qui est son but premier ne se trouve pas lié à la reconnaissance de l'essence divine contenue dans le modèle mais à celle de la réussite la plus complète de l'imitation du modèle humain le plus universellement vrai. Le motif déterminant de la création artistique ne réside pas dans le désir de rendre le divin sous les apparences concrètes mais dans celui d'imiter avec le plus de véracité possible l'humanité naturelle du modèle (NAUDIN 1968, 32)

Aristóxeno²⁰ dio un paso más allá y planteó, en contraste con algunos sofistas como Filodemo de Gadara que consideraban a la música un mero entretenimiento incapaz de influir en el alma de los hombres, un aspecto que no deja de sorprender por su modernidad. Según Aristóxeno, la inteligencia musical no solo se basa en la percepción sino también en la memoria, porque hay algo que entender en la disposición de los elementos musicales, en su

¹⁸ *Política* 1340a.

¹⁹ *Ibid.* 1342a.

²⁰ Aristóxeno de Tarento, a quien se considera el primer «musicólogo» de la historia, fue un alumno de Aristóteles que se dedicó al estudio de la música a partir del análisis de la experiencia auditiva y de la praxis musical.

ordenamiento y continuidad discursiva²¹. Del mismo modo que ocurre con el lenguaje verbal donde «c'est par la mémoire que les propositions s'articulent, s'enchaînent, s'orientent, prennent sens» (LESCOURRET 2007, 55).

Pero esa comprensión no tenía lugar si el artista se mostraba incapaz de expresarse adecuadamente. En su *Retórica*, Aristóteles había reflexionado ya sobre la adecuada expresión de las pasiones y sobre la importancia del talento (o competencia) del orador a la hora de transmitir las a sus oyentes:

La expresión refleja las pasiones [...] la expresión apropiada hace convincente el hecho, porque, por paralogismo, el estado de ánimo (del que escucha) es el de que, quien así le habla, le está diciendo la verdad [...]; y, así, el que escucha comparte siempre con el que habla las mismas pasiones que éste expresa, aunque en realidad no diga nada²² (1990, 514-515).

El orador, al que Quintiliano relacionará siglos después con el intérprete musical²³, debía conocer las herramientas de su «arte» y hacer buen uso de ellas. De ahí que en el capítulo siguiente Aristóteles haga hincapié en la importancia del ritmo –elemento que comparten el lenguaje y la música– a la hora de «determinar», es decir de hacer inteligible, el discurso:

La falta de ritmo comporta lo indeterminado y es preciso que haya determinación, aunque no sea en virtud de la métrica, pues lo indeterminado no es ni placentero ni inteligible. Ahora bien, aquello que determina a todas las cosas es el número. Y el número propio de la forma de

²¹ «No se debe pasar por alto que la comprensión de la música es la unión de algo permanente y algo variable, y esto es extensible, en pocas palabras, a casi toda ella y a cada una de sus partes» (*Harmonica* II.33). «La naturaleza de la continuidad en la melodía parece ser semejante a la que se da en la combinación de las letras en el habla. También al hablar, en efecto, la voz por naturaleza, coloca en cada sílaba una letra en primer lugar, otra en segundo, en tercero, en cuarto, y así en las restantes posiciones, no de cualquier forma, sino que existe cierto patrón determinado por la naturaleza en la combinación. De igual modo, al cantar, la voz parece colocar los intervalos y los sonidos en continuidad observando cierto orden compositivo determinado por la naturaleza, en lugar de cantar un intervalo cualquiera junto a cualquier otro igual o desigual» (*Harm.* I.27).

²² *Retórica* III 7:1.

²³ Su *Instituto oratoria* (95 d. C.) «parece haber sido la primera obra que trazó una analogía explícita entre la música y la retórica [...] Quintiliano pensaba que el estudio de la música podía servir de ayuda para refinar la modulación, el tono, el ritmo y la inflexión de la voz del orador» (NEUBAUER [1986] 1992, 57).

la expresión es el ritmo, del que también los metros son divisiones²⁴» (1990, 514-515).

Durante la época helenística, solo hallamos vestigios de la *mousikē* en la práctica religiosa. Los grandes intérpretes griegos (de *aulos* y cítara, principalmente) aprovecharon la apertura internacional que les proporcionaron las conquistas de Alejandro para triunfar como virtuosos, mientras los más importantes textos poéticos se reeditaban en Alejandría sin indicaciones musicales ni coreográficas.

Con la anexión política de Grecia en el siglo II a. C., finalizó la asimilación del patrimonio artístico heleno que había comenzado en Roma un siglo antes. La nueva metrópoli probó todos los antiguos géneros poéticos pero fue «le chant monodique accompagné à la cithare» el que triunfó finalmente (NAUDIN 1968, 25). Paradójicamente, y a pesar de que los instrumentistas griegos triunfaban en Roma generando multitudes de imitadores, los poetas latinos siguieron sin saber música porque

A partir du I^{er} siècle avant J.-C. la musique n'intéresse plus les écrivains. Ils se taisent sur les techniques musicales et il est même rare qu'ils s'occupent de musique même au point de vue esthétique et morale. Les poètes et les dramaturges ne savent pas la musique. Lorsqu' Horace et Ovide parlent du "chant" qui doit accompagner leurs vers, il ne faut pas attacher d'autre importance à leurs recommandations que celle d'une figure de rhétorique (NAUDIN 1968, 25).

Contrariamente a lo que cabría esperar, la retórica aplicada a la música no desapareció tras la caída del Imperio Romano, tal como lo atestiguan las opiniones reflejadas en sus *Etymologiae* por Isidoro de Sevilla (siglo VII d. C.), donde el erudito polímata explica de este modo la vigencia de dicha asociación:

La música mueve los sentimientos y cambia las emociones. En las batallas el sonido de las trompetas enardece a los combatientes, y cuando más furioso sea el toque, más valor se infunde en sus espíritus. El canto fortalece a los remeros, la música suaviza las faenas más duras y la modulación de la voz consuela las fatigas de cada labor. La música sirve también para calmar

²⁴ *Retórica* III 8:1.

las mentes aturcidas, como ocurrió con David, que libró a Saúl de un espíritu impuro gracias al arte de la melodía. La música también cautiva a las mismas bestias, incluso a las serpientes, los pájaros y los delfines. Y cada palabra que hablamos, cada pulsación de nuestras venas se relaciona, mediante los ritmos musicales, con los poderes de la armonía (En NEUBAUER [1986] 1992, 57)

Durante la Edad Media, los *tonoi* clásicos, que en realidad eran «escalas tipo» con un simbolismo asociado, fueron sustituidos por los modos eclesiásticos donde no solo se dio una profunda transformación de su funcionamiento armónico sino también de sus componentes simbólicos. La praxis y la reflexión teórica siguieron volcadas en la música vocal, que halló cierta continuidad del espíritu la *mousikē* en el siglo y medio de esplendor de la lírica provenzal. Ya en el siglo XIII, la música monódica experimentó una saturación creativa a la que contribuyó el desarrollo de la polifonía impulsado por la École de Nôtre-Dame. La música y la poesía volvieron entonces a distanciarse, pero la nostalgia de una poesía cantada y acompañada por instrumentos no tardó en reaparecer. En 1392, Eustache Deschamps (discípulo de Guillaume de Machaut) escribe su *Art de Dictier* donde establece una distinción entre «musique naturelle» (la derivada de la declamación de un poema) y «musique artificielle» (la derivada de su canto); distinción que, lejos de justificar la separación de poesía y música, indicaba el porqué de su atracción mutua y de su ineludible correlación²⁵.

A pesar de que esa desvinculación mutua afectaba por igual a músicos y poetas –que vieron mermada considerablemente la difusión de su obra sin el acompañamiento musical–, hubo de pasar más un siglo antes de que el gran Ronsard expresara el sinsentido de dicho alejamiento²⁶. Sin llegar a reivindicar

²⁵ «Ces deux musiques sont si consonans l'une avecques l'autre, que chacusne puet bien estre appellée musique, pour la douceur tant du chant comme des paroles qui toutes sont prononcées et pointoyées par douçour de voix et ouverture de bouche; et est de ces deux ainsis comme un mariage en conjunction de science, par les chans qui sont anobliz et mieulx seans par la parole et faconde des diz qu'elle ne seroit seule de soy. Et semblablement les chançons naturelles sont delectables et embellies para la melodie et les teneurs, trebles et contreteneurs du chant de la musique artificielle» (En NAUDIN 1968, 77).

²⁶ «La Poésie sans les instruments ou sans la grâce d'une seule ou plusieurs voix n'est nullement agréable, non plus que les instruments sans être animés de la mélodie d'une plaisante voix» ([1578] 1923, xv).

la figura del poeta-compositor de la Antigüedad, los poetas de la *Pléyade* volvieron su mirada al pasado clásico e insistieron en la necesidad de una alianza más estrecha entre poesía y música. Jean-Antoine de Baïf, por ejemplo, planteó la necesidad de una poesía regida por la cantidad silábica y no por la rima, donde la música (siempre homofónica) determinara el desarrollo de los fragmentos y la distribución de los *accent de valeur* a partir de los «ictus» de los versos²⁷. La revisión del concepto de *mousikē* llevada a cabo por estos humanistas contribuyó, además, a la recuperación –en las representaciones dramáticas de la Corte– del vínculo entre poesía, música y danza a partir de «le principe de faire adopter aux danseurs des pas correspondant à la durée longue ou breve des notes et des syllabes» (NAUDIN 1968, 94).

El anhelo por recuperar el espíritu clásico fue también prioritario para los humanistas italianos del siglo XVI, que deseaban alejarse del control eclesiástico y de las doctrinas medievales ligadas al contrapunto y la polifonía. Entre ellos destacó Vincenzo Galilei, que como detractor de la polifonía²⁸, abogó, en una línea coincidente con la de la *Camerata Bardi*, por una música centrada en el hombre. Pero la realidad había cambiado demasiado a la hora de establecer conexión con el espíritu de la Antigüedad²⁹. Gioseffo Zarlino, por ejemplo, había

²⁷ Según Roland de CANDÉ, el sistema propuesto por Baïf dio lugar a «un repertorio muy particular, en el que se aplica a la música polifónica lo que se cree saber de los modos y de los ritmos de la música griega. Los modos, son sencillamente, los del canto llano, y la ilusión de haber encontrado de nuevo el “género” cromático se alcanza mediante el empleo de numerosas alteraciones. En cuanto al ritmo, se inspira muy artificialmente en la prosodia clásica [...] Pero el *ictus* (acentuación variable que precisa el ritmo prosódico) no es utilizable en él, ya que en la lengua francesa ya hay un acento sobre la última o la penúltima sílaba, según la terminación sea masculina o femenina. Si el *ictus* no coincide con el acento tónico natural, la pronunciación se hace ridícula e incomprensible» Y añade que esto no fue evidente «porque los músicos han empleado su talento en hacer olvidar la pedantería de los poetas» ([1979] 1981, Tomo I, 359).

²⁸ La condena de la polifonía –por el «desequilibrio» texto-música derivado de su hiperdesarrollo musical– es común a los humanistas y a la Iglesia de Roma (a partir del Concilio de Trento), y muestra la sujeción y subordinación de la música a la poesía hasta bien entrado el siglo XVIII.

²⁹ El propio DESCARTES reflexionaría años después sobre esa distancia en una de sus cartas a Mersenne: «Pour la Musique des Anciens, je croy qu'elle a eu quelque chose de plus puissant que la nostre, non pas pource qu'ilz estoient plus scavans, mais pource qu'ilz l'étoient moins: d'où vient que ceus qui avoient un grand naturel pour la musique, n'estant pas assujettis dans les riegles de notre diatonique, faisoient plus par la seule force de l'imagination que ne peuvent faire ceus qui corrompu cete force par la connoissance de la theorie. De plus, les oreilles des auditeurs n'estant pas accoustumées à une musique si réglée, comme les nostres, estoient beaucoup plus aysées à surprendre» (MERSENNE 1945, 351).

afirmado en 1558³⁰ que la armonía estaba «*dépourvue de propriétés passionnelles*», y que la música le parecía «*signifiante pour autant qu'elle se rapproche de la poésie*» (En LESCOURRET 2007, 58). La problemática de la significación musical (más allá de la obtenida por su cercanía con la poesía) volvía a ser cuestionada –como en tiempos de Aristóteles– en un momento en el que el nuevo sistema tonal comenzaba su andadura.

A finales del siglo XVI, la música, que aún conservaba su prestigio metafísico, científico y moral, se encontraba sometida, por una parte, a la influencia de un pitagorismo revitalizado (por la «incorporación de elementos de la nueva ciencia en la cosmología, metafísica y teología tradicionales», y por sus nuevas aportaciones musicales –algunas tan novedosas como el *ars combinatoria*³¹–); y por otra, a la de un neoplatonismo centrado en el carácter mimético de la música y en la superioridad indiscutible de la música vocal. La prueba de tan curiosa interrelación la hallamos, sin ir más lejos, en los trabajos de la *Camerata Bardi* de Florencia, donde poetas y compositores se preguntaban sobre el efecto de la armonía cósmica en el alma humana, mientras, apoyándose en una incipiente armonía tonal, intentaban resolver «*une problème désormais placé au centre de l'esthétique musicale, le rapport entre la musique et la parole, entre la ligne mélodique et le texte littéraire*» (FUBINI 1983, 65). Relación que, a su modo, también abordaron algunos madrigalistas tardíos como Marenzio, Gesualdo o Monteverdi³².

Y de esa preocupación renacentista «por el impacto de los estilos musicales en el significado y en las inteligibilidad de las palabras» surgieron «las analogías entre la retórica y la música [que impregnarían] todos los niveles

³⁰ *Le Istitutioni Harmoniche* (Venezia, 1558).

³¹ Esta *ars combinatoria* inspiró a Mersenne sus tablas compositivas-combinatorias de sonidos y a Kircher la construcción de la *musurgia mirifica* (“máquina de componer”). «Estos intentos aparentemente inocentes de realizar una construcción mecánica de estructuras complejas a partir de elementos simples son versiones del *ars inveniendi* de Leibniz, al que Foucault [en *El orden de las cosas*] ha calificado acertadamente como la base conceptual de la “época clásica”. Se trata del mismo principio que subyace en la música serial de nuestros días» (NEUBAUER [1986] 1992, 37).

³² «El figuralismo –pintura en música de palabras concretas– existía de manera espontánea y a título individual desde la Edad Media. Sin embargo, durante el siglo XVII llega a convertirse en una práctica habitual entre madrigalistas (actualmente esta pintura de palabras recibe el nombre de “madrigalismo”) y compositores de otros géneros como el motete» (PAJARES 2014, 219).

del pensamiento musical, tanto en los campos de estilo, forma, expresión, y métodos de composición, como en el de la praxis interpretativa» (BUELOW 1980). A través de la retórica, la «doctrina de las pasiones» irrumpió con fuerza en la música del siglo XVII, convirtiendo la imitación del lenguaje –*conditio sine qua non* de la retórica musical– en algo marginal. La relación de la música con las pasiones supuso la modificación del concepto de armonía de los pitagóricos «al permitir desequilibrios en las transiciones, tensiones extremas y disonancias». Se identificaron las consonancias con la felicidad, la claridad y el orden, y se dictaminó que las disonancias provocaban «tristeza, desorden, flojedad y melancolía» (NEUBAUER [1986] 1992, 76, 88). La estandarización verbal de las pasiones no solo las hizo *quasi* inteligibles (al frenar la autoexpresividad musical) sino que, al racionalizarlas, las recondujo hacia la pasividad, la emotividad y la subjetividad, aspecto que los artífices de la Contrarreforma supieron aprovechar muy bien³³.

Ése fue también el momento en el que comenzaron a fijarse algunos *topoi* musicales (de «signification conventionelle, mais non “expressive”»), que, en tanto «unidades culturales»³⁴ relacionadas semánticamente con otras de función similar –palabras, temas literarios, representaciones pictóricas...–, contribuirían a la formación de nuevas «constellation[s] de significants autour d’un seul et même signifié culturel» (MONELLE 2007, 186); también fue el momento en el que Charpentier y Mattheson elaboraron sus tablas de tonos³⁵;

³³ «Les arts de la vue et ceux de l’ouïe justement sont sollicités plus que ceux de la parole dans la reconquête catholique. En effet, Rome souhaite ramener en son sein les ignorants, certes, et les hommes en général, dont on sait au moins depuis Horace, qu’on les atteint plus vite et plus profondément par le truchement de la sensation et par l’émotion du coeur que par les arguments complexes du raisonnement» (LESCOURRET 2007, 58).

³⁴ Para explicar la naturaleza de los *topoi* musicales, su significación y referencialidad, Monelle, uno de los más importantes especialistas mundiales en esta materia, se vale del concepto de «unidad semántica o cultural», empleado por Umberto ECO ([1973] 1988, 178-181; 1976, 66-68) para explicar la importancia del «interpretante» de Peirce así como su relevancia en el estudio de la significación no verbal.

³⁵ «...para Charpentier –que no contempla todas las tonalidades posibles–, do menor se asocia a epítetos como “oscuro y triste”, re menor, “grave y devoto”, Mib Mayor, “cruel y duro”, mi menor, “afeminado, amoroso y lastimero”, Sol Mayor, “dulcemente alegre”, sol menor, “severo y magnífico”, La Mayor, “alegre y campestre”, etc. Mattheson, por su parte, les atribuye adjetivos como: Do Mayor, “valiente y alegre”, Re Mayor, “incisivo, terco, belicoso, delicado”, mi menor, “muy pensativo, quizás un poco ágil, pero no festivo”, Fa Mayor, “Puede expresar generosidad, determinación, amor”, fa menor, “gentil, pesaroso, vana melancolía, angustia”, fa# menor, “aflicción, misantrópico”, etc.» (CASABLANCAS 1995, 3, n.5).

en el que se asociaron acordes con sentimientos, timbres instrumentales con temas y motivos, y «colores» vocales con tipologías de personajes³⁶; el que dio lugar a nuevas formas, instrumentos y contextos de ejecución; y en el que se comenzó a concebir la música (vocal) como «discurso sonoro»³⁷.

Con la llegada del siglo XVIII, la teoría y la praxis musical sufrieron profundas transformaciones. Por una parte, la irrupción del empirismo acabó con la influencia del «pitagorismo» –ya en decadencia–, los estudios sobre la interrelación entre poesía y música –que la retórica había obviado– ganaron protagonismo, y la doctrina de las pasiones se vio alterada por la irrupción de la «teoría de los signos naturales» y la nueva mimesis. Por otra parte, la música instrumental –al igual que la prosa³⁸– vivió un momento de intenso desarrollo, que coincidió con la consolidación de un «sistema estilístico»³⁹ nuevo, basado

³⁶ Aunque algunos de estos estereotipos no tuvieron continuidad, la música tonal siempre ha bebido del Imaginario cultural, incluso cuando ha defendido con más vehemencia su «pureza» autorreferencial. Se podrían citar muchos ejemplos de este tipo de imbricación semántica. El compositor Ernst TOCH nos ofrece uno de ellos al explicar la diferencia entre melodías armónicas y no armónicas: «La marca psicológica de la melodía armónica es el carácter directo, la sencillez, la simplicidad, la naturalidad, la virilidad, la fuerza masculina. La marca psicológica de la melodía no armónica es lo velado, lo refinado, el suspense, la moderación, la ternura femenina, la suavidad, el erótico toque que va desde la tierna añoranza hasta la pasión encendida» ([1948] 2001, 124-125).

³⁷ La concepción de la música como discurso no es exclusiva de la retórica. La semiótica musical, que «ha heredado de la antigua retórica su capacidad para generar tipologías que segmentan de manera eficaz los fenómenos más intrincados haciéndolos accesibles para su estudio» (LÓPEZ CANO 2007, 10), concibe cualquier obra musical como una secuencia de eventos (gestos, ideas, motivos, progresiones, frases, segmentos...) ordenados y relacionados entre sí que se suceden unos a otros (AGAWU [2009] 2012, 21).

³⁸ «Dès que la poésie se détache de son support musical, la prose va faire son apparition au théâtre et va dominer dans toutes les autres productions littéraires [...] Ce phénomène du passage rapide de la poésie à la prose est non seulement conscient et voulu mais activé par les controverses nombreuses et continues de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle. D'une façon générale, les écrivains reprochent à la poésie l'excès de contrainte qu'elle apporte avec ses parties structurales traditionnelles, nombre déterminé de syllabes et rime. Plusieurs regimbent en outre contre la futilité des sujets qui lui sont souvent propres [...] A ces abandons successifs du support musical pour la poésie, et de la poésie pour la prose, correspond la prise d'indépendance de la musique. Du style polyphonique et homophonique elle passe au style concertant qui délaisse la masse des voix pour le solo vocal ou instrumental et tend progressivement à donner le plus beau rôle aux instruments» ((NAUDIN 1968, 119-122).

³⁹ Según Leonard B. MEYER, un «sistema estilístico» –en tanto construcción artificial desarrollada por los músicos de una cultura concreta ([1956] 2005, 77)– es lo más similar a un lenguaje que existe en la música y se basa en la reproducción –no exhaustiva– de modelos, a partir de una serie de elecciones –conscientes y deliberadas– realizadas dentro de un conjunto de constricciones –aprendidas y adoptadas–, que se dividen en tres grandes grupos: 1.- leyes universales (constricciones físicas o psicológicas basadas en la percepción musical, donde ciertos materiales –melodía, ritmo, armonía– se segmentan constantemente mientras otros –

en una arquitectura tonal enriquecida tras la implantación de la afinación temperada.

Más allá de las polémicas sobre la calidad literario-musical del género operístico y de los destacados intentos de renovación de algunos de sus creadores, las reflexiones estéticas y filosóficas sobre la interrelación entre poesía y música apuntaron básicamente en dos direcciones: la que planteaba la búsqueda de unos orígenes comunes (*Ursprache*) y la que exploraba la posibilidad de una nueva *mousikē*. Así, mientras John Brown⁴⁰ afirmaba que «la reunificación de la poesía y la música [era] inalcanzable, excepto en géneros como la oda, el himno o la simple canción “patética”» (En NEUBAUER [1986] 1992, 198); Charles Batteux no la veía inviable si se entendía la necesidad de «render les phrases du langage égales à celles du chant [et] d'établir une mesure commune à toutes deux, qui les fir marcher de concert, frapper et tomber ensemble, aux mêmes termes, ou points de repos» ([1746] 1989, 180); y si se aceptaba, además, la relevancia de la gestualidad.

Les hommes ont trois moyens pour exprimer leur idées et leur sentiments, la parole, le tone de la voix et le geste. Nous entendons par geste, les mouvements extérieurs et les attitudes du corp [...] La parole nous instruit, nous convainc c'est l'organe de la raison; mais le ton et le geste sont ceux du cour: els nous émeuvent, nous gagnent, nous persuadent. La parole n'exprime la passion que par le moyen des idées auxquelles les sentiments sont liés, et comme par réflexion ([1746] 1989, 231).

Si para Batteux la expresión de las pasiones estaba condicionada por el tono de la voz y la expresión corporal –categorías claramente performativas–, para Jean Baptiste Dubos⁴¹ la esencia de dicha expresión descansaba en la significación universal de los sonidos («signos naturales») a la que contraponía la enteramente convencional de las palabras («signos artificiales»). A pesar de

dinámica, *tempo*, sonoridad o timbre– no lo hacen nunca); 2.- reglas (constricciones intraculturales, donde se dan los niveles de restricción más elevados); y 3.- estrategias (constricciones orientadas a la elección de posibilidades [< las reglas], donde parámetros externos como la ideología, las condiciones sociales o el contexto de ejecución tienen mayor incidencia) ([1989] 2000).

⁴⁰ *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music* (London: Davis & Reymers, 1763).

⁴¹ *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (Paris: Pierre-Jean Mariette, 1770).

que «hoy día, tendemos a considerar la música como el más arbitrario de todos los lenguajes» (NEUBAUER [1986] 1992, 200-201), y de que Batteux, Dubos y otros pensadores del siglo XVIII –como Rousseau, Mendelssohn o Herder– no intentaron «describe the *working* or *mechanism* of musical signification, but merely generalise about its principles», sus aportaciones contribuyeron al desarrollo de un enfoque proto-semiótico en los estudios comparados de literatura y música (MONELLE 1992, 5).

Ese enfoque proto-semiótico –respecto a la doctrina de las pasiones– se vio además enriquecido por los cambios experimentados por la mimesis musical. Según John Neubauer, en la música del siglo XVIII existían cinco tipos de mimesis:

1. las imitaciones puramente musicales –empleadas en la creación de cánones, fugas o variaciones–,
2. las imitaciones de los antiguos y de otros modelos –como las centradas en la recreación de la *mousikē* o en la recreación de la tragedia clásica–,
3. las imitaciones de la entonación verbal,
4. las imitaciones de las pasiones y
5. las imitaciones de los sonidos, movimientos y objetos físicos, que nunca constituyeron el núcleo de la música barroca ([1986] 1992, 110-112), aunque obras tan conocidas como las *Cuatro estaciones* de Vivaldi parezcan indicar lo contrario.

El cambio, según parece, se originó en el ámbito de la música descriptiva donde sus defensores abogaban por un tipo de representación indirecta de la realidad «donde los objetos y eventos del mundo externo [estuvieran] representados exclusivamente por el impacto emocional que producían» y que dio paso a una «mimesis psicológica» donde la expresión del sentimiento sustituía a la imitación objetiva. La interiorización de la mimesis no solo contribuyó a que la imitación musical evolucionara de un modo diferente a la de otras artes, sino que permitió una renovación de la doctrina de las pasiones y aseguró su continuidad en el siglo siguiente ([1986] 1992, 116-118).

El concepto de «expresión» es uno de los más complejos en el estudio de la significación musical. Según John Hospers⁴², en el mundo del arte –y dependiendo de dónde se sitúe el foco de atención–, se entiende por expresión:

1. lo que emana del artista durante el proceso de creación,
2. lo que el oyente/espectador extrae de la experiencia artística,
3. lo que se deriva de la comunicación entre el artista y su público, o
4. lo que reside en las obras de arte más allá de la voluntad del creador y de las impresiones de sus receptores (NEWCOMB 1984, 624).

En las décadas finales del s. XVIII, el concepto de «expresión» hacía referencia tanto a cualidades del objeto musical (expresión = imitación⁴³, y expresión = capacidad de despertar emociones⁴⁴) como a aspectos relacionados con el acto creador (expresión = autoexpresión⁴⁵)

Aunque las nuevas teorías sobre la expresión musical supusieron una «modernización» de la mimesis barroca, el cambio estético, que liberaría la música de su dependencia mimética catapultándola hacia la autonomía artística, necesitó, en opinión de John Neubauer⁴⁶, de la conjunción de tres factores:

1. una estética sensualista, que entendía la música como un arte no representativo y asemántico cuya finalidad era proporcionar placer a los sentidos;

⁴² «The Concept of Artistic Expression», *Proceedings of the Aristotelian Society* 55 (1954): 313-344.

⁴³ En un artículo de 1771 para *Mercure de France*, l'Abbé André Morellet afirmaba: «...considero los términos “expresar” y “pintar” como sinónimos –quizá lo sean siempre. Puesto que la pintura [musical] es imitación preguntar si la música es expresiva y en dónde se encuentra su expresión equivale a preguntar si la música es imitativa y de qué manera» (En NEUBAUER [1986] 1992, 223).

⁴⁴ Thomas TWINING, en sus «Dissetations on the Different Senses of the Word Imitative», negaba que la música fuera imitativa. En su opinión la música solo sugería, y era precisamente la indeterminación derivada de esa sugerencia la que producía placer (1789, 49).

⁴⁵ Según Hans Heinrich EGGBRECHT, la expresión entendida como autoexpresión apasionada donde la forma –desbordada por la expansión emotiva– apenas interesaba, fue propia del *Sturm und Drang* (1955, 325), contribuyó a la proliferación e individualización de las pasiones musicales y curiosamente ayudó al enriquecimiento de la mimesis musical (NEUBAUER [1986] 1992, 326).

⁴⁶ *La emancipación de la música: El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII* (1986). (Madrid: Visor, 1992), capítulos 12 y 13.

2. un formalismo matemático que, como ya había ocurrido con el pitagorismo, relacionaba la música con principios geométricos derivados de leyes universales⁴⁷; y
3. una estética de la unidad en la variedad donde las cualidades del objeto –y su sentido interno de la armonía– eran mucho más importantes que el éxito de la reproducción.

Con la llegada del Romanticismo, la música se liberó definitivamente de su dependencia del lenguaje y de la obligada referencialidad externa en todos los géneros musicales, salvo en los mixtos donde, por motivos obvios, su interdependencia mutua se mantuvo. La música instrumental –que años antes Burney había definido como «innocent luxury»; Kant, como «juego de agradables sensaciones»; y Rousseau, como «un arabesco abstracto que no dice nada a la razón, ni encierra un contenido intelectual, moral o educativo» (En DUF0UR 2010, 205)– adquirió tal prestigio en las décadas iniciales del siglo XIX que, bajo la denominación de música «pura» o «absoluta⁴⁸», acabaría convirtiéndose en espacio privilegiado para la experimentación musical.

La nueva música se percibe como absoluta porque va más allá del mundo empírico y se dirige hacia alguna entidad absoluta ya final, [y porque representa] una concepción del arte por el arte, desmitologizada y formalista. El término “absoluta” significa aquí “autorreferencial”. La ambigüedad es desconcertante, pero no ilógica: [...] el abandono del tema y la tendencia hacia la abstracción son características que comparten el formalismo y el misticismo (NEUBAUER [1986] 1992, 289).

El pensamiento romántico concibió la música como un arte semánticamente cerrado, incapaz de «decir nada que [fuera] asimilable al lenguaje común y eso es lo que [la situó] infinitamente por encima de cualquier otro

⁴⁷ John HAWKINS, *A General History of the Science and Practice of Music* (London: T. Payne, 1776).

⁴⁸ «Aunque fue Wagner el primero que acuñó el término *música absoluta*, sin lugar a dudas esta noción se encontraba ya implícita en las nociones románticas de la música y, como señala Rosen [...] “el mismo concepto, expresado en otros términos”, existía ya alrededor de 1800» (En NEUBAUER [1986] 1992, 286). El antagonismo entre música «pura» y música «impura», dio paso, poco tiempo después, al nacimiento de la oposición entre música «seria» y *Gebrauchsmusik* –música «utilitaria», así definida por tener como finalidad primordial el entretenimiento y la diversión –. Actualmente, encontramos un antagonismo similar entre las expresiones música «culta» y música «popular».

medio de comunicación humano». Para los románticos alemanes, la excepcionalidad de la música residía en su capacidad para captar «la complejidad de la *Realidad* a un nivel mucho más profundo» (DUFOUR 2010, 205); en ser, en definitiva, la llave que daba acceso a los secretos del Universo de la que había hablado Pitágoras muchos siglos antes⁴⁹:

La musique n'opère pas seulement pour lui de manière pure et absolue par sa beauté propre, mais en même temps comme représentation des grands mouvements cosmiques. Par des rapports naturels profonds et secrets, la signification des sons dépasse infiniment eux-mêmes et nous fait toujours sentir également l'infini dans l'œuvre produite par le talent humain. De même que les éléments musicaux, l'écho, le son, le rythme, la force, la faiblesse se retrouvent dans tout l'univers, de même l'homme retrouve à nouveau dans la musique tout l'univers⁵⁰ (En FUBINI 2007, 26)

Y en ese cerrarse al mundo para abrirse al universo, la música romántica – unión perfecta y misteriosa de contenido y forma, de imagen e idea, donde el compositor crea sustrayéndose a la realidad objetiva– devino un lenguaje no denotativo que compensaba su naturaleza no referencial reforzando su vínculo con el universo de los afectos y las pasiones⁵¹ (2007, 23):

No cabe duda que todo arte requiere ciertamente de una intuición poética como guía de toda acción del artista, e involucra procesos de sublimación que obligan a contemplar el proceso creativo con una autonomía relativa respecto a la realidad, una utopía imaginativa que nunca coincide con la existencia cotidiana. Pero lo cierto es que vivida o fingida, la autonomía de la subjetividad individual en el Romanticismo se expresa de una manera más radical e inquebrantable que en cualquier otro momento de la historia anterior. A partir del siglo XIX, la estética romántica que hizo de la música el vehículo privilegiado de los sentimientos por su alto grado de abstracción, ha conducido a un gran distanciamiento de la concepción del proceso creativo de sus condicionantes sociales (DUFOUR 2010, 208)

⁴⁹ «...Hay un alma viviente en la naturaleza, que la música puede captar directamente» (En FUBINI [1964] 1971, 166).

⁵⁰ Edouard HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schoenen* (Leipzig: Rudolph Weigel, 1854).

⁵¹ Según Giovanni Piana, la música «ne parle pas non plus de choses grandioses. Elle ne parle *de rien* ou, tout simplement, elle *ne parle pas*. Et pourtant ces négations contiennent l'affirmation de toutes ces choses *trop grandes* que la musique transparaître justement dans ce "non dire" qui est sien» (En FUBINI 2007, 24).

La pérdida de contacto con el aquí y ahora no era algo nuevo en la historia del arte pero con el Romanticismo esa desconexión se agudizó⁵². La huida del presente no solo apuntó a la búsqueda de «modelos idealizados del pasado, sino que desemboc[ó] en la necesidad de contar con el juicio comprensivo de la posteridad, en un futuro portador de todas las esperanzas» (DUFOUR 2010, 209).

Y aunque la renuncia a la referencialidad «extramusical» y a su propia historicidad convirtió la música del siglo XIX en un arte carente de ese *signifying medium*⁵³ de épocas anteriores, los compositores siguieron sirviéndose de tópicos y mecanismos heredados⁵⁴, e incluso hubo voces literarias que, como la de Lautremont⁵⁵, reflexionaron sobre la temporalidad de los sistemas musicales. Sin embargo, ni el uso de recursos tradicionales ni la existencia de reflexiones puntuales sobre su anclaje cultural, sirvieron para retomar los senderos proto-semióticos del pasado. Según Lawrence Kramer, a partir del siglo XIX, «the essential hermeneutic problem about music is usually put by saying that music is all syntax and no semantics, or that music lacks denotative or referential power» (1990, 2).

⁵² En *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Enrico FUBINI señala hasta qué punto esa desconexión, que ha dificultado tanto posteriores acercamientos sociológicos a la música clásica, tiene su origen en una serie de juicios y prejuicios de naturaleza ideológica y filosófica que en el inconsciente cultural asumen cierta fisionomía estética. «El meollo de la cuestión se puede encontrar resumido en el siguiente concepto: lo que es producto social y, en consecuencia, posible objeto de un análisis sociológico, no es arte; lo que es arte, en el sentido más elevado del término, está por encima de la sociedad, es predicable del individuo en cuanto tal y, por ello, no admite análisis sociológico alguno» ([1973] 1994, 166).

⁵³ Raymond MONELLE, «Music's Transparency», 11.

⁵⁴ Como, por ejemplo, del carácter de algunas tonalidades y su asociación automática con «ciertos diseños y figuraciones» (CASABLANCAS, 1995, 5).

⁵⁵ «El sistema de gamas, de los modos y de su armónico encadenamiento no descansa sobre leyes naturales invariables sino que, por el contrario, es consecuencia de principios estéticos que han variado con el progresivo desarrollo de la humanidad, y seguirán variando» ([1869] 1988, 308).

II. 1. 2. *La significación musical como desafío*

Ce qu'on appelle musique est en même temps production d'un "objet", objet sonore, enfin réception de ce même objet. Le phénomène musical, comme le phénomène linguistique ou le phénomène religieux, ne peut être correctement défini ou décrit sans que l'on tienne compte de son triple mode d'existence, comme objet arbitrairement isolé, comme objet produit et comme objet perçu. Ces trois dimensions fondent pour une large part, la spécificité du symbolique ⁵⁶.

Una aproximación seria a la problemática de la significación musical no puede pasar por alto la necesidad de reflexionar sobre la complejidad del fenómeno musical en su conjunto, y sobre su relación (¿de dependencia?) con el lenguaje. Como no deseo extenderme mucho en un tema que por su dificultad puede desbordar cualquier intento de aproximación, dividiré el mío del siguiente modo:

1. el rol del lenguaje en la explicación de la significación musical,
2. las peculiaridades de la referencialidad musical,
3. las semejanzas y diferencias entre música y lenguaje [literario],
4. la naturaleza de la discursividad musical,
5. la problemática del signo musical y de su código,
6. la traducción intersistémica, y
7. la función de la música en la canción de concierto –*lied/mélodie*– del siglo XIX.

Si exceptuamos los textos poéticos de los géneros mixtos, la relación de la música con el lenguaje se da en dos ámbitos específicos: el de los *paratextos*, que aparecen como títulos de las obras o como indicaciones de carácter técnico⁵⁷ en las partituras; y el de los *metatextos*, que reflexionan sobre la música y que analizan la naturaleza discursiva de las obras musicales y su significación.

⁵⁶ Cita de Jean Molino, en Denis-Constant MARTIN, «Jean Molino: Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique», *Cahiers d'ethnomusicologie* 23 (2010), 2.

⁵⁷ Indicaciones de articulación, carácter, movimiento, dinámica...

Los paratextos orientan fundamentalmente «la actividad hermenéutica del destinatario hacia donde desea el destinador para delimitar lo que debe o no considerarse pertinente». En este sentido ofrecen una inducción guiada y limitada a un campo de asociaciones posibles, que «no ha de ser considerada como una limitación o una restricción de la libertad interpretativa del sujeto receptor, sino [...] como un medio de contribuir a las actividades de producción de sentido» (GONZÁLEZ [1999] 2001, 63). Pero el proceso no es tan sencillo y lineal como podría parecer porque, aunque los paratextos orienten hacia significados más o menos precisos, éstos «ne coïncident jamais avec la forme musicale elle-même qui les déborde de toutes parts par sa polysémie riche, confuse et ambivalente»; y porque, además, la música genera a su vez «des forces imageantes» que provocan, orientan o justifican asociaciones semánticas a partir de impresiones vagas y fluctuantes, que cristalizan en palabras con un significado específico en la mente del receptor (IMBERTY 1979, 14-15). De ahí la importancia de definir con claridad las tipologías perceptivas y analíticas de la recepción musical, para entender cómo intervienen cada una de ellas en los procesos de asignación de significación.

En cuanto a los metatextos, tanto si son literarios como si se trata de los modelos más formalizados empleados por la semiología o la musicología, todos utilizan, en mayor o menor medida, el lenguaje verbal como agente de intermediación, debido a la evidente incapacidad de la música para reflexionar sobre sí misma⁵⁸. Sin embargo, la aproximación a la música a través del lenguaje genera a su vez algunos problemas, como bien señala Fernando Rodríguez cuando afirma: «el beneficio heurístico de iluminar la música con la linterna del lenguaje ha sido desde siempre una estrategia peligrosa» (2016, 910).

Para Eduard Hanslick –y otros formalistas– el gran dilema, al que se enfrenta el lenguaje a la hora de explicar la significación musical, es consecuencia de que «[music] has no model in nature, it expresses no conceptual content», motivo por el cual los discursos *poéticos* sobre ella son pura ficción en la medida que «what is simply description in other arts, is

⁵⁸ Salvo en algunas propuestas analíticas como la de Schenker.

already metaphor in music⁵⁹» (En GREY [1988] 1994, 93). Sin embargo, este tipo de metatextos no solo es metafórico⁶⁰ por intentar expresar con palabras una realidad artística que, en muchos casos, se resiste a la verbalización, sino también por el uso premeditado de metáforas verbales y visuales para describir las formas sonoras. En este «mettre en rapport, en les suscitant, une forme et un contenu» del que habla el filósofo francés Gilles Gaston Granger ([1968] 1988, 5), existe «el gran riesgo de deslizarse de la *metáfora* narrativa a una ilusión ontológica: ya que la música *sugiere* el relato, será *ella misma* relato»; aspecto que, a pesar de su aparente levedad, es esencial, según Jean-Jacques Nattiez, a la hora de diferenciar el relato literario del musical ([1973-2000] 2002, 141).

En su *Essai d'une philosophie de style* Granger afirma que toda práctica científica pone en relación contenido y forma⁶¹, y por este motivo el «estilo» –en tanto solución individual a las dificultades que el estudio de dicha relación suscita– es determinante a la hora de construir modelos coherentes y eficaces para la descripción estructural de los objetos observados. En el ámbito de las ciencias humanas, por el contrario, el estilo –tal como lo entiende Granger– debe servirse de parámetros no solo estructurales. En este sentido resulta reveladora –para el estudio de la significación musical– su distinción entre «*langues formales*» y «*langage usuel*» (fig. 1), según la cual, la música carecería de significación si –como ocurre con las matemáticas– es analizada a partir de un enfoque estructural donde «la *formalisation* [...] réduit l'objet à des relations de sens et en fait apparaît la structure». Pero no ocurriría lo mismo si en nuestra aproximación optáramos por «*l'herméneutique* qui se libre à un creusement exégétique des significations vécues» (NATTIEZ 1974, 9).

⁵⁹ Edouard HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schoenen* (Leipzig: Rudolph Weigel, 1854), 34.

⁶⁰ A pesar de que numerosos especialistas coinciden en la naturaleza metafórica de los metatextos, otros –como Robert S. HATTEN– consideran que «*intermodal translation... should not be considered metaphorical* simply because the language term come from a domain other than music; instead, metaphor should be reserved to indicate those properly figurative paraphrases which attempt to recreate something of the experience of the musical passage» (En MONELLE 1994, 12). Obviamente, ambos enfoques son correctos –a pesar de su aparente antagonismo– porque la metáfora, además de funcionar como mecanismo de sustitución en la comprensión de la realidad, es un recurso estilístico.

⁶¹ «Le rapport de forme à contenu n'a guere encore été systématiquement considérée par la pensé moderne comme processus, comme genèse, c'est-à-dire en somme comme *travail*. On insiste communément sur leur opposition et leur complémentarité en tant que résultats d'actes déjà réalisés» (GRANGER [1968] 1988, 5).

LANGUES «FORMALES»	LANGAGE «USUEL»
<p>1.- La escritura es, fundamentalmente, su modo de existencia física</p> <p>2.- Su formalismo resalta la importancia de la sintaxis por encima de otros aspectos</p> <p>3.- Son «lenguajes» reducidos a ser sólo expresión, debido a su vaciado de contenido</p> <p>4.- Se mueven en el ámbito del sentido y no en el de la significación</p> <div data-bbox="245 701 778 1048" style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-top: 10px;"> <p>«On appellera structure, un ensemble d'éléments quelconques –donc abstraits– entre lesquels, ou entre certains sous-ensembles desquels on aura défini des relations, également abstraites, c'est-à-dire indépendantes de contenus intuitifs éventuels des éléments ou sous-ensembles considérés [...] La caractérisation des objets ainsi structurés (éléments ou parties de l'ensemble de départ) est absolument extrinsèques, c'est-à-dire qu'elle s'exprime totalement dans les relations instituées entre eux, sans qu'apparaissent jamais des propriétés intrinsèques, qui qualifient un élément comme en soi»</p> <p>(GRANGER 1965, 254)</p> </div>	<p>1.- La información aportada por sus signos hace referencia tanto a la psicología o estado emotivo del sujeto emisor, como a las características de los objetos designados o a las reglas estructurales que les condicionan.</p> <p>2.- La semántica es un aspecto muy relevante</p> <p>3.- Se mueve en el ámbito de la significación porque está «impregnado de vivencias»</p> <div data-bbox="876 768 1409 1048" style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-top: 10px;"> <p>«Les thèmes philosophiques [y los de cualquier otro ámbito de las ciencias sociales] ne sont jamais réductibles aux noeuds d'un réseau de relations, à l'intérieur d'une structure; ils renvoient à une expérience complexe et totalisante dont le contenu n'est que partiellement codé par les éléments de cette structure: bref, les thèmes philosophiques sont pourvus de <i>signification</i>»</p> <p>(GRANGER 1965, 257)</p> </div>

Fig. 1. Diferencias entre «lenguas formales» y «langage usuel» según G. G. GRANGER

Jean Molino, en una línea coincidente con lo planteado por Granger, considera que cualquier aproximación al fenómeno musical –y a su significación– debe partir del análisis de sus «tres niveles de simbolización»:

1. el conformado por sus características intrínsecas,
2. el relacionado con su proceso de producción, y
3. el derivado de su percepción y recepción (NATTIEZ 1974, 9).

Aunque Molino considera imprescindible el análisis intrínseco para el estudio de la semántica musical, éste «peut aussi fournir le point de départ d'études plus spécialement consacrées aux stratégies poïétiques ou esthésiques⁶²» (MARTIN [2009] 2010, 262), esenciales ambas a la hora de identificar otros aspectos significantes derivados de su enraizamiento social⁶³.

⁶² A propósito de la diferencia entre estética y estesis, Katya MANDOKI –especialista en estética biosemiótica y evolucionista– puntualiza: «Estesis, del griego *aisthenastai* significa percibir (no gozar, ni crear, o juzgar, aunque las implique) [...] Estesis es la receptividad, lo

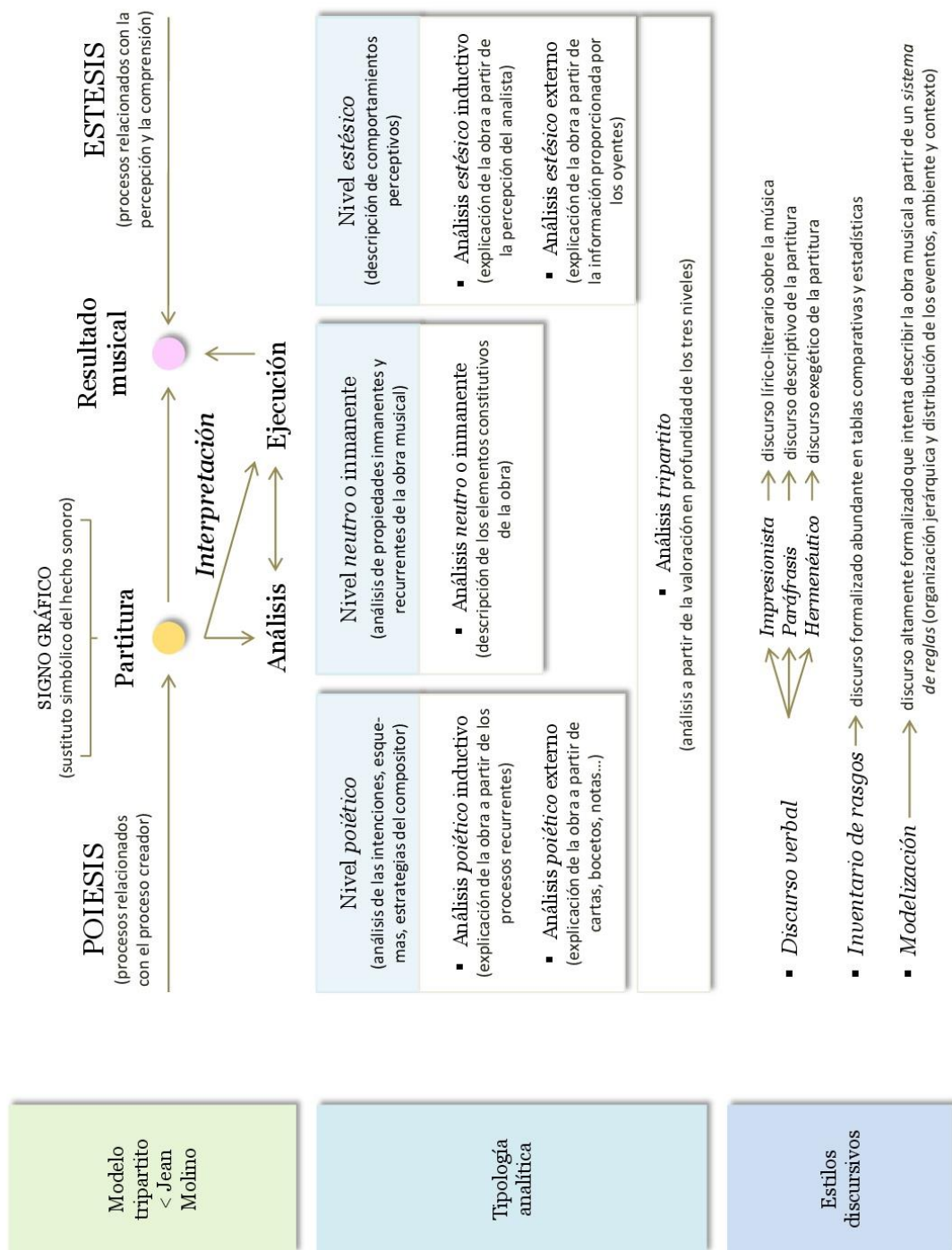


Fig. 2. Modelos de análisis propuestos por Jean-Jacques NATTIEZ

abierto al entorno, lo sentiente o sensorial a cualquier escala [...] Los aspectos convencionalmente ligados a estas temáticas como el arte, lo sublime, lo bello y el gusto son derivados de este sentido primordial de estesis y de ningún modo tienen que ser sus objetos privilegiados de análisis» ([2013] 2014, 16-17)

⁶³ En *Le singe musical*, Molino afirma «la sphère de la musique est de part en part sociale, et il n'y a pas à en faire la sociologie comme s'il s'agissait de quelque chose qui fût extérieur à la société et qu'il fallait y faire rentrer» (En MARTIN [2009] 2010, 5)

Jean-Jacques Nattiez, alumno y colaborador de Molino, es quien ofrece, en mi opinión, la mejor visión de conjunto de los posibles ámbitos de acción de los metatextos. Su propuesta, que parte de la fusión del «modelo tripartito» de Molino y del concepto de «significante» de Peirce, clarifica acertadamente los diferentes roles desempeñados por el lenguaje, a la vez que establece una rica tipología analítica para el estudio del fenómeno musical (fig. 2). Uno de los aspectos más reseñables de su propuesta es la distinción que establece entre la comprensión derivada de los aspectos inmanentes de las obras musicales, la que se da a partir de la constatación de procesos recurrentes o de las propuestas de los analistas, y la que se sustenta en información «externa». Al ser todas estas aproximaciones complementarias y superponibles, su visión de la significación musical coincide, en cierto modo, con el concepto de «enciclopedia» planteado por Umberto Eco en *Semiótica y filosofía del lenguaje*, donde éste afirma que – en la semiosis– el proceso de asignación de significado no funciona según la lógica de un diccionario –mediante relaciones de equivalencia– sino con la de una enciclopedia –a partir de múltiples y laberínticas relaciones inferenciales–⁶⁴.

Pero, antes de adentrarnos en el universo de la interpretación es necesario reflexionar sobre la referencialidad musical, uno de los aspectos más enrevesados en el estudio de su significación.

Como ya hemos visto, con la llegada del Romanticismo la música se distanció del mundo reivindicando su naturaleza no denotativa, a-referencial. La antinomia «musical/extra-musical», tan presente en muchos análisis –no solo decimonónicos–, refleja perfectamente ese divorcio y en no pocas ocasiones una identificación de la referencialidad con la mimesis de lo real. Étienne Souriau, por ejemplo, basó en esa identificación su división de las artes en representativas y abstractas.

⁶⁴ Para ECO es necesario recuperar el signo como «instrucción» para la interpretación, volviendo a «la idea original de signo [que] no se basaba en la igualdad, en la correlación fija establecida por el código, en la equivalencia entre expresión y contenido sino en la inferencia, en la interpretación, en la dinámica de la semiosis» ([1976-1984] 1990, 12)

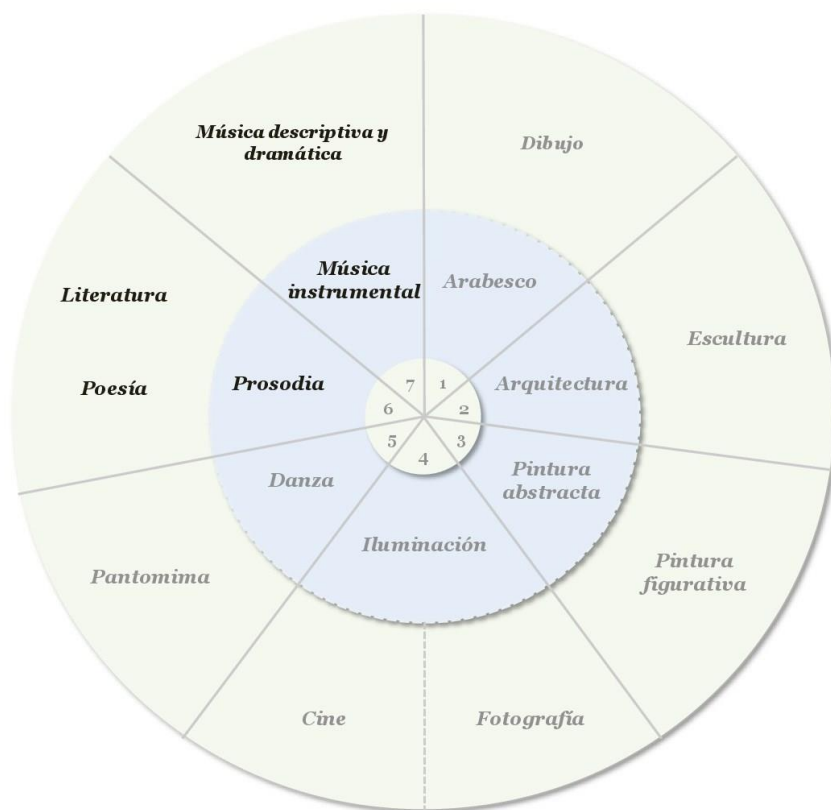


Fig. 3. División de las artes de Étienne SOURIAU [según línea (1), masa (2), color (3), luz (4), movimiento (5), sonidos articulados (6), y sonidos inarticulados –tono musical– (7)]

En opinión de Souriau, las artes abstractas –círculo interior– evidencian en sus *qualia* una analogía profunda a la hora de crear «cosmogonías cuyos mundos se bastan cada uno a sí mismo, sin alusión ninguna a realidades que les sean extrañas», mientras las artes representativas poseen una dualidad ontológica que incluye la forma primaria –abstracta, propia de cualquier arte– y «un conjunto totalmente distinto de organizaciones morfológicas, que conciernen a seres suscitados y presentados por su discurso» ([1947] 1998, 134, 111). Su taxonomía, poco sutil, sin duda, en la explicación de la peculiar referencialidad de los «lenguajes artísticos», se muestra, sin embargo, reveladora en lo relativo a la capacidad de las artes para moverse entre la auto-referencialidad y la referencialidad [«externa»].

Kofi Agawu prefiere plantear dicha oposición en términos de «significado intrínseco» y «significado extrínseco», aunque la considere una antinomia más

aparente que real⁶⁵. Si el significado extrínseco depende de «capas de significación convencional», el intrínseco «parece captarse sin recurrir al conocimiento externo, extra-musical». El empleo del verbo *parecer* no es un detalle baladí a la hora de referirse a un tipo de significado basado en la reiteración de ciertas construcciones y con un estatus en permanente transformación, pues lo convencional también alimenta la significación «intrínseca» de la música, aunque no seamos conscientes de ello⁶⁶.

Eero Tarasti, por su parte, considera que es nuestra percepción la que fluctúa a la hora de diferenciar inequívocamente las relaciones internas de las externas en la semiosis musical, de ahí que «plus la musique fonctionne comme un signe externe, moins nous ressentons son fonctionnement comme signe interne». A pesar de ello, su propuesta metodológica mantiene a grandes rasgos la distinción entre significación extrínseca e intrínseca al dividir los signos musicales en: *exteroceptivos* –aquellos que «dirigent notre attention vers la relation entre la musique et le monde extérieur»– e *interoceptivos* – «qui se réfèrent aux relations à l'intérieur de l'oeuvre musicale»–, a los que subdivide según sus dos formas de relacionarse con sus referentes: la ligada al principio de repetición e identidad –ámbito paradigmático–, y la determinada por la continuidad –ámbito sintagmático–⁶⁷. Al igual que Agawu, Tarasti plantea su tipología de signos como una taxonomía flexible. Un ejemplo perfecto lo encontramos en los *topoi*, que tanto pueden ser calificados de exteroceptivos –si aparecen en obras de diferentes compositores–, como de interoceptivos –si son usados reiterativamente en una misma obra– ([1994] 1996, 89). En este último caso, su mayor o menor grado de *interoceptividad* dependerá de dónde fijemos

⁶⁵ «Las oposiciones de este tipo son comunes en toda la literatura; incluyen oposiciones como subjetivo-objetivo, semántico-sintáctico, extramusical-(intra)musical, extrovertido-introvertido, extragenérico-congenérico, exosemántico-endosemántico, expresión-estructura y hermenéutica-análisis. Como puntos de partida para la exploración del significado musical, tales dicotomías pueden resultar útiles para distribuir los rasgos básicos de una composición dada. Pero más allá de esta etapa inicial del análisis, deben usarse con cautela, porque no se trata básicamente de definir si una composición dada tiene significado intrínseca o extrínsecamente, sino en qué sentido es aplicable uno u otro término» (AGAWU [2009] 2012, 61).

⁶⁶ Pues, lo natural –como la quinta justa o la noción de consonancia a las que se considera «universales» de la música– «no se torna significativo hasta que no se ha producido una intervención de lo cultural» (AGAWU [2009] 2012, 61).

⁶⁷ Tarasti utiliza dos de las tres relaciones entre signo y objeto que establece Peirce en su teoría de los signos: la de iconicidad basada en la similitud o semejanza, y la de la indicidad que se sustenta en la causalidad y/o continuidad.

los límites de la obra escogida –una composición concreta, el conjunto de la obra de un compositor, la de un grupo de compositores o la representativa de un período determinado–.

Aunque algunos autores, como Agawu, consideran que «en la música, el significado intrínseco predomina sobre el extrínseco, mientras que en el lenguaje se da la situación inversa» ([2009] 2012, 59), lo cierto es que los límites que separan lo interno y lo externo en la referencialidad musical no solo son discutibles –como demuestra la propuesta de Tarasti–, sino que tienen poco que ver con los de la referencialidad lingüística, más ligada –tradicionalmente– a la racionalidad y al «mundo real»⁶⁸. Para Monelle, sin embargo, la problemática de la referencialidad musical es un constructo que, como tal, también podría aplicarse a la literatura⁶⁹, y que se origina en la no distinción entre la significación lingüística y la significación literaria. En opinión del filósofo Janos Petöfi, el universo de lo textual (*Welttext*) –en el que se mueve la literatura– es muy diferente al universo de las palabras donde se impone la relación «directa» con la realidad. En el *Welttext*, los textos «ne sont responsables envers un monde “réel”, mais envers d’autres textes», por lo que la referencialidad –entendida como «critère de vérité» de los textos literarios [y musicales]– revela una intencionalidad propia que, en palabras de Paul Ricœur, «offre un modèle pour *percevoir autrement* les choses, le paradigme d’une vision nouvelle [...] [où] la fiction n’est pas un cas d’imagination reproductive, mais d’*imagination productive*. A ce titre, elle se réfère à la réalité non pour la copier, mais pour prescrire une nouvelle lecture»⁷⁰ (MONELLE 2007, 183; RICŒUR 1980, 227).

⁶⁸ «Pour le réaliste, le champ de la signification est externe à celui de la expression. Ainsi, la pensée et le langage ont besoin d’un *monde* extensionnel dans lequel se localise la signification et auquel réfère l’expression; une pensée qui n’a aucune contrepartie dans le monde réel n’est qu’un rêve, une chimère. La fonction du langage est *référentielle* quand il invoque une partie du monde externe en tant que signification. La signification référentielle est logique, dénotative et objective» (MONELLE 2007, 182).

⁶⁹ «Il me semble cependant que cette imprécision doit également attribuée aux significations littéraires; écrire de littérature “dans un langage” ne garantit pas un processus de signification lexicale ou externe –c’est-à-dire “référentiel”. L’idée d’une signification “extramusicale” peut donc s’étendre à la littérature dans le sens d’une signification “extra-littéraire”» (MONELLE 2007, 180).

⁷⁰ En este sentido Ricœur coincide con Peirce en su planteamiento de la creatividad como la búsqueda de una nueva inteligibilidad. A lo que Paul Tillich –en *Dynamics of Faith*– añade:

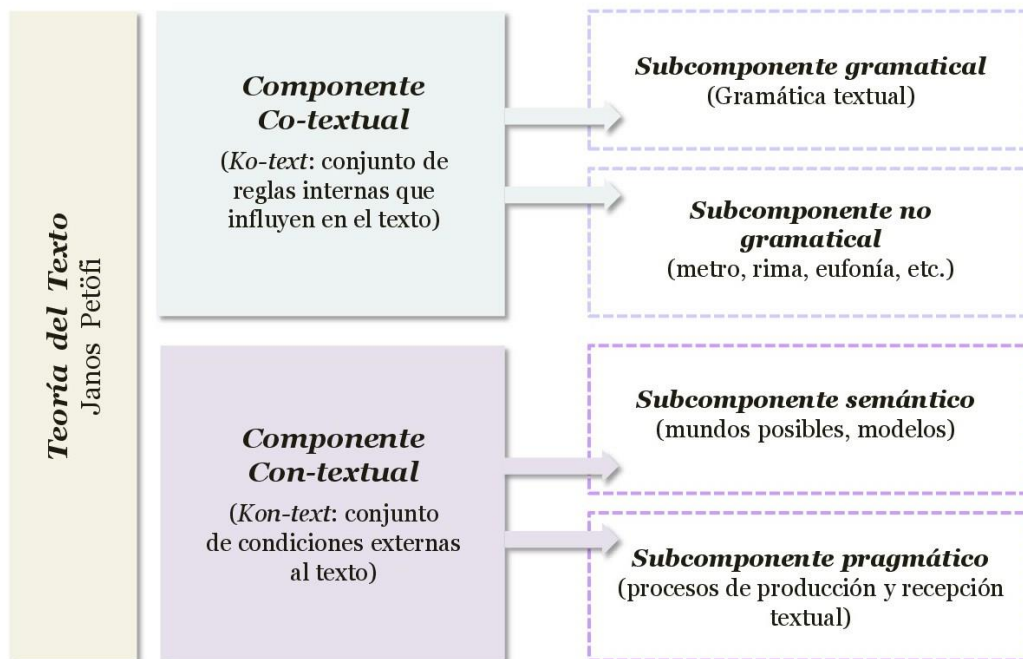


Fig. 4. Cuadro sobre la Teoría del Texto de Janos PETÖFI.

De ahí que, debido a esta peculiar referencialidad, tanto la música como la literatura «amplifiquen semánticamente» los contenidos léxicos del lenguaje al ser «toujours texte, jamais simple parole» (MONELLE 2007, 186).

Si hasta este punto, literatura y música parecían transitar por una senda común, la específica «indeterminación semántica»⁷¹ de esta última obliga a analizar cómo infieren las obras musicales sus contenidos y hasta qué punto éstos son distintivos del fenómeno musical.

Según la teoría del *continuum comunicativo* de Ian Cross, por ejemplo, «la música transmite (*comunica*) algo, aunque lo que transmite posea una amplitud semántica difusa por lo cual distintos receptores pueden encontrar allí muy

«una pintura y un poema revelan elementos de realidad que no pueden ser abordados científicamente [...], en una dimensión que estaría cerrada para nosotros sin esas obras. [...] Una gran obra nos proporciona no solo una nueva visión de la escena humana, sino que abre caminos ocultos de nuestro propio ser. [...] Hay dentro de nosotros dimensiones de las que no podemos ser conscientes excepto a través de símbolos, como las melodías y los ritmos musicales» (En BARRENA 2003b, 351).

⁷¹ Según GONZÁLEZ MARTÍNEZ, esa indeterminación refleja el «carácter esencialmente ambiguo y plurisignificante que caracteriza a cualquier manifestación artística» ([1999] 2001, 18).

diferentes *algos*» (RODRÍGUEZ 2016, 909), una «exactitud semántica mínima» que sobredimensiona, en mi opinión, el papel del intérprete-receptor en la significación musical y dificulta la objetivación de su estudio, a la vez que la vuelve a situar en el espacio de la referencialidad lingüística⁷².

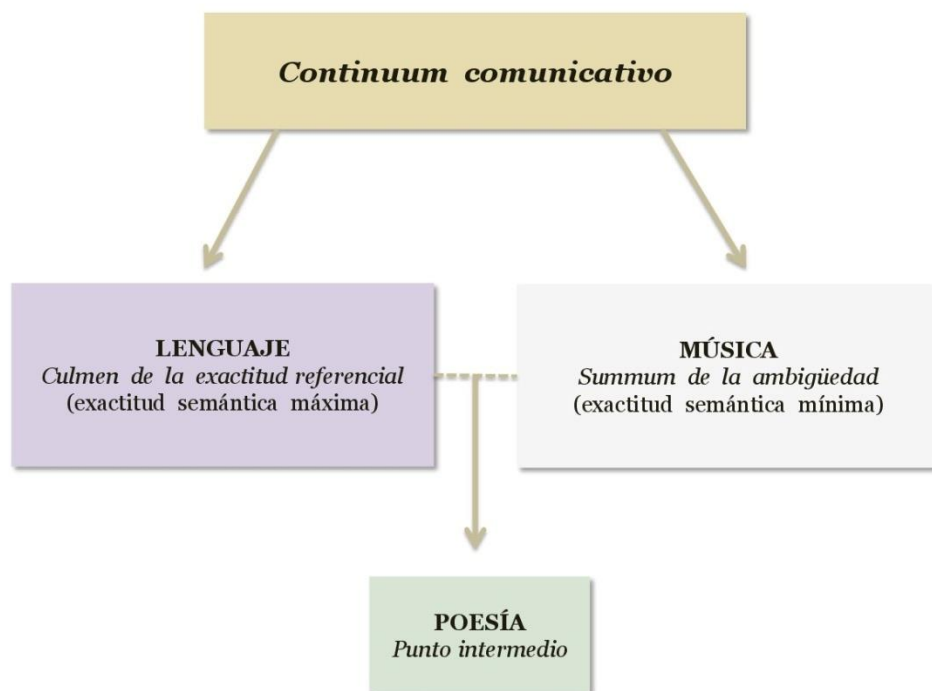


Fig. 5. La referencialidad musical en el *continuum comunicativo* de Ian CROSS.

Theodor W. Adorno también utiliza el lenguaje como punto de referencia para explicitar las peculiaridades de la significación musical cuando, en *Quasi una fantasia*, afirma: «la musique évoque du sens mais ne l’atteint jamais et ne en lui: “elle voltige autour du nom”, mais si elle l’atteignait, elle se transformerait en langage et courrait dès lors à sa perte en tant que musique» ([1963] 1984, 4). Para Claude Debussy, el lenguaje representa el punto de partida para una música que «commence là où la parole est impuissante à exprimer⁷³» (En LOCKSPEISER [1962] 1980, 703), coincidiendo en cierto modo con los defensores de la *estética de los sentimientos* que opinaban que la música

⁷² «While music and language might meet somewhere near poetry, music can never attain the unambiguous referentiality of language [...], nor language the absolute ambiguity of music» (CROSS [2001] 2003, 54)

⁷³ Este comentario, que se enmarca en el contexto de composición del *Pelléas*, refleja su búsqueda de un camino alternativo –para el género dramático- al propuesto por Wagner.

«révèle, met en évidence, souligne et fait émerger ce qui dans le langage est étouffé ou demeure à l'état latent», pues es en ese espacio común a ambos donde «dans l'objectivité de la parole et dans son impersonnel pouvoir dénотatif, la musique injecte cet élément personnel, affectif, émotif que la parole, pleinement orientée vers le signifié, a en partie, mais non totalement, perdu» (FUBINI 2007, 33-34).

Para González Martínez, que retoma la senda trazada por Petöfi y Ricœur, el texto musical posee un carácter polisémico cuya «indeterminación» refleja, por una parte, el «carácter esencialmente ambiguo y plurisignificante que caracteriza a cualquier manifestación artística», y, por otra, una semántica propia que «no se establece sobre la base de relaciones sencillas, únivocas y estables⁷⁴», sino sobre una indeterminación entendida como «*virtualidad significativa*», donde el significado es variable «pero dentro de ciertos límites» y donde la resolución de la ambigüedad se determina a partir de «la convergencia de diversos rasgos, como son los resultantes de las relaciones *para-textuales*, los valores *co-textuales*, y *con-textuales*, determinantes del enunciado como tal» ([1999] 2001, 18-19).

Una de las cuestiones más relevantes para el estudio de la semántica musical es determinar si el significado musical es de índole cognitiva o emotiva⁷⁵ o, «lo que viene a ser prácticamente lo mismo pero formulado de otra manera, si es ésta última, la emotiva, una dimensión del significado musical y, en tal caso, si es la única dimensión que admite» ([1999] 2001, 28).

En «Una obra artística como forma expresiva», Suzanne K. Langer define la obra artística como una forma «creada para nuestra percepción a través de

⁷⁴ «No se puede exigir a la música algo que ni el propio lenguaje aporta, esto es, una relación únivoca y constante entre *signans* y *signatun*» (GONZÁLEZ MARTÍNEZ [1999] 2001, 19).

⁷⁵ Según la *Introduction to theoretical linguistics* de John Lyons –a la que cita indirectamente GONZÁLEZ MARTÍNEZ–: «La teoría semántica tradicional ha asumido la diferenciación entre lo que se ha dado en llamar significado “cognitivo” o “simbólico” y significado “afectivo” o “emotivo”. El primero vendría a ser aquel mediante el cual se puede hablar de las cosas, se puede transmitir contenidos conceptuales de forma relativamente constante y precisa. Por su parte, la segunda dimensión considerada en el significado comprendería aquellos contenidos que no son demostrados de forma explícita sino mediante mecanismos “evocativos” o de “asociación” o las emociones y que proporcionan un suplemento significativo en forma de “matices” afectivos o “efectos” estilísticos. A veces, se hace corresponder con la distinción entre denotación y connotación» ([1999] 2001, 39-40).

los sentidos o la imaginación, [que] lo que expresa es sentimiento humano», precisando que entiende por sentimiento «*todo lo que puede sentirse*, desde la sensación física [...] hasta las más complejas emociones, tensiones intelectuales o bien los tonos de sentimiento constantes de una vida humana consciente ([1957] 1978, 145). Respecto a la música –a la que define como «una analogía tonal de la vida emotiva» ([1953] 1967, 35)–, Langer considera que posee un tipo de expresión simbólica perfectamente analizable aunque con una lógica muy diferente a la del lenguaje. Por este motivo cree que es imprescindible ampliar los esquemas simbólicos y los límites asignados a la semántica, pues cuando se supedita la semántica a la lingüística y la articulación del pensamiento al lenguaje⁷⁶ –considerando todo lo que excede el ámbito lingüístico como una «nebulosa del sentimiento»– se abandona el estudio de la generación de sentido y la virtualidad semiótica, auténtica dimensión expresiva de cualquier manifestación humana (GONZÁLEZ MARTÍNEZ [1999] 2001, 32). Langer explicita las *virtualidades* de la música a partir de una «afinidad lógica entre [las] estructuras tonales, y las estructuras psicológicas del hombre» (33); es decir, recurriendo a la homología⁷⁷ de un modo similar al empleado por el compositor Ernst Toch cuando en *Elementos constitutivos de la música* habla de las raíces comunes del clímax musical y de ciertas vivencias humanas y/o fenómenos naturales⁷⁸. Según él, «estas tendencias naturales están ocultas en la obra de arte» porque «en el proceso de creación de su obra, el artista no es consciente de ellas. Pero su obra es pulsación y manifestación de la naturaleza»,

⁷⁶ En las páginas iniciales de *Estructuras de la mente*, Howard GARDNER también plantea la necesidad de reconocer y superar los límites del lenguaje cuando afirma: «Si hemos de abarcar adecuadamente el ámbito de la cognición humana, es menester incluir un repertorio de actitudes más universal y más amplio del que solemos considerar. A su vez, es necesario permanecer abiertos a la posibilidad de que muchas de estas actitudes –si no la mayoría– no se presten a la medición por métodos verbales que dependan en gran medida de una combinación de capacidades lógicas y lingüísticas» ([1983] 2001, 4-5)

⁷⁷ Aunque en algunos estudios no es clara la distinción entre homología –relación de correspondencia a partir de un origen común– y analogía – semejanza en la funcionalidad, sin un origen común–, es importante saber diferenciar la una de la otra al abordar la significación musical.

⁷⁸ «Si la ola comienza con un salto, tal salto viene con frecuencia precedido de una figura preparatoria [...] Esta figura preparatoria dejará ver un carácter inquieto, una especie de serpenteo previo al desencadenante, carácter que viene producido por un grupo de notas breves y rápidas, cualquier cosa desde un grupeto (mordente) hasta un motivo independiente y característico. El movimiento de “tomar impulso” es seguido entonces por el “lanzamiento” o “salto”, el cual viene seguido a su vez por un retroceso en pasos breves» (TOCH 1948, 113)

por lo que «al estar imbuido de ella, la naturaleza imbuye su obra de sus propias características» (TOCH 1948, 102-103)

Aunque la propuesta de Langer fue fundamental para la valoración del componente emocional del discurso musical, y auspició el comienzo de la objetivación de su estudio al «llevar aquellos aspectos del pensamiento humano que escapan al estudio científico hacia un estudio metodológicamente coherente», lo cierto es que su contante recurso al isomorfismo supone «una simplificación reductora de las virtualidades connotativas de un significante, al excluir lo que podríamos llamar “connotaciones de segunda generación” carentes de homología pero incluidas por otras en la cadena de interpretantes» (GONZÁLEZ MARTÍNEZ [1999] 2001, 125 y 34)

Para Leonard Meyer, la comunicación musical y los significados que se derivan de ella –sean éstos de índole emocional, estética o intelectual– «no pueden separarse del contexto cultural en el que se originan, porque no pueden darse fuera de una situación social», motivo por el cual «la comprensión de los presupuestos culturales y estilísticos de una pieza musical es absolutamente esencial para el análisis de su significado» ([1956] 2005, 20). En la propuesta de Meyer, la significación aparece ligada a la emoción en tres ámbitos interrelacionados:

1. el de las connotaciones conscientes y los procesos de imagen inconscientes –derivados de asociaciones entre ciertos aspectos de la organización musical y la experiencia extra-musical⁷⁹–;
2. el de las tensiones y/o expectativas generadas por los procesos de conformación estilística de las obras musicales, y las derivadas de los diferentes modos de aproximación al fenómeno musical; y, en estrechísima relación con ambos,
3. el de las disposiciones anímicas de los sujetos implicados –tanto si se trata de estados de ánimo ligados a asociaciones externas [*moods*] como

⁷⁹ Según MEYER, la música no connota conceptos concretos sino «ricos campos de experiencia» donde ciertos conceptos emparentados culturalmente se combinan entre sí para consolidar un único complejo connotativo cuya concreción significativa depende, en última instancia, de los oyentes ([1956] 2005, 269).

de respuestas emocionales asociadas a estímulos musicales [*emotions, affects*]⁸⁰.

En la comprensión de la semántica musical es importante, además, saber diferenciar las sucesivas «etapas de construcción» de lo significativo⁸¹, así como recordar que el componente emocional asociado a ella está estrechamente relacionado con el [in]cumplimiento de las expectativas generadas por la propias obras, ante las cuales sus oyentes reaccionan determinados por sus condicionantes físicos, su aprendizaje musical y su experiencia estética previa⁸²:

Que una pieza de música dé lugar a una experiencia afectiva o a una experiencia intelectual depende de la disposición y de la ejercitación del oyente [...] Aquellos a los que se ha enseñado a opinar que la experiencia es principalmente emocional y que están dispuestos a responder afectivamente probablemente lo harán así, mientras que aquellos oyentes que han aprendido a comprender la música en términos técnicos tenderán a hacer de los procesos musicales objetos de consideración consciente (58-59).

De ahí que, en su opinión, la ambigüedad musical no sea atribuible solo a la plurisemia de los términos musicales sino al estado mental del oyente, pues, en última instancia, comprender las series de estímulos que configuran una forma musical «es el resultado de la capacidad de la mente humana para

⁸⁰ «Los estados de ánimo y los sentimientos a los que la música queda asociada no son reacciones emocionales espontáneas ni naturales sino modos de conducta convencionalizados» que transforman los procedimientos musicales en fórmulas estandarizadas, es decir en expresiones codificadas capaces de generar respuestas automáticas ([1956] 2005, 270-271).

⁸¹ Según Meyer existen tres tipos de significados: el «hipotético» –donde prima la expectación carente de ambigüedad–, el «evidente» –que se va configurando a partir de la relación antecedente-consecuente–, y el «determinado» –que refleja una comprensión plena de la experiencia musical una vez finalizada ésta–. Las coincidencias con los tipos de interpretantes de Peirce son más que evidentes, como veremos más adelante.

⁸² «La mente del oyente [...] no es una *tabula rasa* neutral y desinteresada. El campo de estímulos está organizado, al menos en parte, sobre la base de la experiencia pasada –los hábitos de discriminación y percepción aprendidos por el oyente– [...] El oyente ejercitado ha aprendido a dirigir su atención de maneras específicas, dependiendo de las circunstancias estilísticas; de ahí que en un conjunto dado de dichas circunstancias, no solo tienda a mejorar la articulación en general, sino también a favorecer ciertos tipos de organización sobre otros» (MEYER [1956] 2005, 270-271).

relacionar entre sí, de manera inteligible y significativa, [sus] partes constituyentes» (169). Si la forma está bien construida, «crea una atmósfera psicológica de certeza, seguridad y propósito evidente, en la cual el oyente [ejercitado] experimenta una sensación de control y poder» (173); reacción que precede, en mi opinión, la del puro goce estético:

The pleasure [...] arises from the perception of the artist's play with forms and conventions which are ingrained as *habits* of perception both in the artist and his audience alike. Without such habits –or specific aesthetic belief– there would be no awareness whatever of the artist's fulfillment of and subtle departures from established forms, and hence no sense of style [...] But the pleasure which we derive from style is not an intellectual interest in detecting similarities and differences, but an immediate aesthetic delight in perception which results from the arousal and suspension or fulfillment of expectations which are the products of many previous encounters with works of art (AIKEN 1951, 313)

Después de todo lo visto, no parece apropiado, por tanto, «reducir el contenido semántico de la música al dominio de las emociones, categoría [...] que se revela de inmediato demasiado limitada para explicar la expresión musical en toda su complejidad» (GONZÁLEZ MARTÍNEZ [1999] 2001, 43); ni tampoco insistir en exceso en la distinción entre significados descriptivos y emotivos que, como señala Charles L. Stevenson, son «*aspectos* distintos de una situación total, no *partes* de ella que pueden estudiarse aisladamente» ⁸³ (En ECO [1967] 1985, 132, n. 19). Insistir en esa distinción comporta además ignorar que, en el ámbito estético, es habitual hacer «un uso emotivo de las referencias [y] un uso referencial de las emociones» (GONZÁLEZ MARTÍNEZ [1999] 2001, 42), y que, en el de la semiosis, «el funcionamiento de un significante [...] hace igual de importantes estas dos formas de significado» (ECO [1968] 1975, 117).

Por todos estos motivos, en el estudio de la significación musical se impone un enfoque diferente, donde el potencial semántico de la música no se vea limitado a estados mentales sino que abarque «dominios relacionados con [...] la percepción auditiva de la música, con las estructuras generales del

⁸³ Charles L. STEVENSON, *Ethic and Language* (New Haven: Yale University Press, 1944), cap. III, 8.

conocimiento y la percepción de la realidad, con las diversas pautas de comportamiento, con los modelos de cultura en los que se ve inmerso el discurso musical, con las propias estructuras discursivas, etc.» (GONZÁLEZ MARTÍNEZ [1999] 2001, 43). Para abordar dicho estudio, González Martínez establece una tipología de valores sémicos –*culturales, estéticos, estructurales, descriptivos, afectivos y simbólicos*– destinada a sentar «unas bases lo suficientemente sólidas como para sustentar una descripción coherente de las virtualidades de la música y la manera en que son actualizadas» ([1994] 1996, 786).

En su tipología, los *valores culturales* son aquellos que forman parte de «la intrincada red de referencias culturales que incluye todo texto», y que se generan en el ámbito de las prácticas sociales gracias a la conexión de algunos aspectos musicales con ciertos contenidos culturales ([1999] 2001, 75-76). Un ejemplo ilustrativo de este tipo de referencialidad cultural –de «valor semántico acusado» y «capacidad denotativa inmediata»– lo encontramos en los procesos de instrumentación donde no solo se tienen en cuenta las cualidades sonoras de los instrumentos sino también las «imágenes culturales» asociadas a ellos ([1994] 1996, 787).

Los *valores estilísticos* proporcionan información estética sobre la configuración artística de las obras musicales y su pertenencia a ciertas corrientes de estilo, entendiendo por estilo el conjunto de rasgos que tienen su origen en la propia dinámica discursiva y que «sirve de fundamento para una buena parte de su sentido textual» ([1999] 2001, 86). De ahí que Jean-Jacques Nattiez se refiera a las obras artísticas como «*índices*⁸⁴ de estilo»⁸⁵. Sin embargo sería erróneo reducir la transmisión de información estética exclusivamente a los «códigos estilísticos [...] que reflejan lo que es normativo para un grupo social y culturalmente determinado» ignorando la importancia de los «códigos idiosincrásicos que recogen la norma de una obra concreta» (87-88), pues es, precisamente la estandarización de valores estilísticos idiosincrásicos la que nutre con nuevas aportaciones los códigos estilísticos más generales.

⁸⁴ El índice es un tipo de signo, que en la teoría de Peirce –de la que nos ocuparemos más adelante– mantiene con el referente (*objeto*) una relación de continuidad-causalidad.

⁸⁵ Jean-Jacques NATTIEZ, «Le problème de la classification des signes (sémiologie de la sémiologie)», *Journal Canadien de Recherche Sémiotique* VI, 1-2 (1978-79): 113-126.

Los *valores estructurales* son «todos aquellos rasgos que aluden directa o indirectamente a la organización estructural del texto, a las unidades constitutivas y sus relaciones», como son la secuenciación del texto, o los temas y motivos (95). En algunas obras estos valores son preponderantes, sobre todo en aquellos casos donde su peculiar actualización de un esquema compositivo dado las convierte, a la vez, en regla y ejemplo (99).

Los *valores descriptivos* son los tradicionalmente relacionados con las virtualidades descriptivas de ciertos fenómenos sonoros que, debido a «l'idée de l'isolement absolu du langage musical», no suelen ser valorados como «possibilités d'imitation litterale [...], de transcription»⁸⁶, a pesar de ser representativos de una tradición de largo recorrido histórico (BUTOR 1960, 31). Según Robert Francès, que sigue los planteamientos de J. Combarieu, la música puede «sugerir» muchas cosas como son:

- a) la direction d'un mouvement réel, sa rapidité, sa forme: giration, ondulation, translation; son rythme, sa durée totale;
- b) un nombre indéterminé de bruits naturels ou artificiels du monde extérieur, avec leurs nuances;
- c) la position relative dans l'espace de deux objets immobiles ou de deux mouvements et la distance variable qui les separe;
- d) par voie d'analogie la grandeur et la petitesse des objets ([1958] 2002, 313)

Por otra parte, conviene no olvidar que muchos valores descriptivos, cuya relación inicial con sus referentes se basó en la analogía, han acabado transformándose en valores simbólicos tras experimentar una estilización formal.

⁸⁶ Para Henri POUSSEUR, «A pesar de lo que una determinada concepción musical e incluso una determinada práctica pretendan hacernos creer, los sonidos no son entidades independientes, separadas del resto de la realidad y susceptibles de ser utilizadas sin tener en cuenta a ésta. Al igual que las vibraciones luminosas, los sonidos nos aportan una *imagen* de las cosas, una información sobre algunas de sus propiedades»([1971] 1984, 9-10). La imagen a la que alude Pousseur coincide con el concepto de *Musical Imagery* que Malcolm BROWN define como «the generalized re-creation through a system of musical logic of affective phenomena associated both with the external objective world and with man's inner, psychic world. The "Musical Image" itself becomes a new objective reality, capable of evoking sensations, ideas and associations» (1974, 559)

Los *valores afectivos* transmiten, como ya hemos visto, contenidos de carácter emotivo, tanto si éstos son provocados por mecanismos propios de la discursividad musical, como si son fruto de la proyección de estados emocionales en el material musical. Respecto al contenido semántico asociado instintivamente a ciertas percepciones, Robert Francès considera que es el resultado de un complejo proceso de abstracción, que se da en un nivel pre-consciente⁸⁷, y cuya naturaleza excede la de la simple copia o imitación ([1958] 2002, 335-341).

Finalmente, tenemos los *valores simbólicos* que, en opinión de González Martínez, son los más difíciles de definir debido a la falta de consenso en torno a la noción de símbolo. Por este motivo y para no alargarme más de lo necesario, utilizaré el concepto de símbolo de Peirce⁸⁸ para referirme a aquellos valores cuyos contenidos no tienen su origen en analogías o determinismos estructurales sino en hábitos y/o convenciones⁸⁹.

⁸⁷ «Les termes de la langue psychologique recouvrent une double compréhension: d'une part, une compréhension claire et rationalisée relative à la finalité ou à la causalité biologique ou sociale de l'état désigné (la peur est l'état déclenché en nous *par* le danger, le désir est l'état qui nous oriente *vers* la proie désirée); et d'autre part une compréhension intuitive, faite de rythmes, de schèmes de tension et de détente que double la précédente, dont elle ne peut être l'équivalent sous l'angle de la précision. C'est cette compréhension intuitive qui entre en jeu dans la *perception d'un sentiment sur les schèmes et les rythmes musicaux* qui nous paraissent être les analogues stylisés des précédents. Et le plus souvent, sous l'effet de cette stylisation, l'analogie peut n'être pas formulable par le sujet qui la conçoit avec un sentiment d'évidence irréfutable» ([1958] 2002, 342).

⁸⁸ «La palabra Símbolo tiene tantos significados que sería un perjuicio para el lenguaje añadir uno nuevo. No creo que la significación que le otorgo, la de un signo convencional, o una que depende del hábito (adquirido o innato), sea tanto un nuevo significado como una vuelta al significado original. [...] los griegos usaron “unir” (*syballein*) muy frecuentemente para significar el hacer un contrato o convenio. Ahora bien, con frecuencia y desde antiguo encontramos símbolo (*symbolon*) usado para significar un contrato o convenio. Aristóteles llama al nombre un “símbolo”, esto es, un signo convencional» (CP. 2.297). Traducción castellana de Sara Barrena en <http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>.

⁸⁹ «Les *symboles* sont, en musique, des signes, qui par l'intermédiaire d'une tradition musicale, sont porteurs de sens, même dans le domaine des concepts comme les croyances, les valeurs, etc. Les hymnes nationaux en sont une bonne illustration. L'hymne national finlandais *Maamme*, Notre Pays, par exemple, a été écrit par un compositeur d'origine allemande, Frederick Pacius; el s'agit d'un lied allemande en forme de mazurka qui n'a absolument aucune relation *iconique* avec la Finlande. Il n'y a non plus rien de finlandais dans l'hymne de Jean Sibelius *Finlandia*. Ce n'est que plus tard, grâce à des conventions ultérieures, conséquences de certains événements historiques, que ces mélodies ont assumé le rôle de symboles nationaux» (TARASTI [1994] 1996, 85).

Como todos estos valores no son absolutos pues necesitan ser actualizados semánticamente, González Martínez propone cuatro mecanismos básicos – *confirmación y ruptura de expectativas, asociaciones, contrastes, y factores psico-físicos*– para explicar de qué modo tiene lugar su actualización en el discurso musical.

La *confirmación y ruptura de expectativas* están relacionadas con la previsibilidad y en cómo ésta determina la percepción musical. Para Meyer, «el estímulo físico se convierte en un estímulo del comportamiento solo en el caso de que la mente del perceptor sea capaz de relacionarlo, por un lado, con las respuestas habituales que éste ha desarrollado, y por otro con la situación concreta que sirve de estímulo» ([1956] 2005, 49). De ahí que se insista tanto en que las reacciones a estímulos musicales –y los procesos derivados de asignación de sentido– son fruto del aprendizaje y de la experiencia. Las expectativas con las que un oyente se enfrenta a una obra musical tienen lugar en un espacio estético de incertidumbre⁹⁰ e inquietud⁹¹. Si la inquietud no se disipa, el mantenimiento de lo «inesperado» –aunque «posible» dentro del marco discursivo– puede dar paso a lo «sorprendente» que, al no basarse en ninguna expectativa previa, obliga al oyente a una rápida reevaluación de la experiencia, cuyo resultado puede ser el mantenimiento de la espera, el rechazo y/o la irritación, o la valoración de lo percibido como un error. Por otra parte, si abandonamos el análisis meramente psicológico del impacto de dichos mecanismos y optamos por considerar la quiebra de expectativas meramente como un recurso expresivo, observamos que «une rupture ou un changement de direction crée un désaccord entre l'attente et la perception qui élève la tension émotionnelle», cuya liberación tiene un valor estético innegable pues «en la

⁹⁰ «El acto de recreación no es un proceso tranquilo o incesante, sino que, esencialmente, depende de *interrupciones* en su curso para que sea eficaz. Miramos hacia delante, hacia atrás, tomamos decisiones, las cambiamos, creamos expectativas, nos extraña que no se cumplan, preguntamos, meditamos, aceptamos, rechazamos» (ISER [1972] 1987, 234)

⁹¹ «Si los modelos musicales son menos claros de lo esperado, si hay confusión en cuanto a la relación entre armonía y acompañamiento, o si nuestras expectativas se ven continuamente burladas o inhibidas, surgirán la duda y la incertidumbre en cuanto a la significación, la función y el resultado general del pasaje [...] La mente rechaza estados tan incómodos reaccionando contra ellos, y, si son más que momentáneos, busca y espera un regreso a la certeza de la regularidad y de la claridad» (Meyer [1956] 2005, 46).

crisis que se plantea al receptor al poner en duda las bases de su conocimiento, de su experiencia sociocultural y psicológica, de su relación con el propio discurso, nace buena parte del sentido que genera una obra de arte» (IMBERTY [1973] 1975, 227; GONZÁLEZ [1999] 2001, 141)

Si, como señala Albert Schweitzer, «la lógica del arte es la lógica de la asociación de ideas» ([1905] 1955, 268), mediante este segundo mecanismo,

Cualquier oyente está en condiciones de reconocer cómo sus vivencias y su manera de pensar y aprehender la realidad [...] le hacen percibir una serie de relaciones que le permiten asociar unos determinados elementos musicales con otros similares y todos ellos con una parte de la realidad (no diremos extra-musical), con una serie de estados de ánimo, de situaciones, de objetos que pertenecen a su experiencia de la misma manera que la propia música y que, en su mundo interior, están relacionados con ella de forma muy estrecha (GONZÁLEZ MARTÍNEZ [1999] 2001, 163).

En las *asociaciones* podemos encontrarnos además con tres tipos de transferencias de sentido:

1. por afinidad, donde la conexión entre el sonido musical y el contenido semántico es fruto de una relación de similitud o contigüidad contextual,
2. por correlación, donde el vínculo deriva de valores generados por la propia estructuración musical, y
3. por motivación, donde la conexión se da, como en el primer tipo, a través de una relación de similitud o contigüidad pero con la realidad psico-perceptiva del receptor (165).

Los *contrastos*, por su parte, suponen un ruptura con lo que precede discursivamente pero tienen «una identidad propia e independiente como fenómeno[s] generador[es] de sentido que lo[s] diferencia de una rotura de expectativas o de una asociación por oposición» (185). Además, son fenómenos de enorme relatividad al depender enteramente de su marco contextual. Entre los contrastes más comunes encontramos:

1. el de sonido/silencio,
2. el de tensión/distensión, y

3. el de regularidad/irregularidad –rítmica, melódica, tonal, de *tempo*...–.

Finalmente, está el conjunto de *correlaciones psico-físicas* «que dependen fundamentalmente de factores subjetivos, relacionados con los modos de percepción y las estructuras cognitivas de los receptores» y «que determinan la generación de un buen número de los valores sémicos que constituyen el sentido de un texto musical» (232 y 192). Según Francès, Imberty y Zenatti⁹², existen tres grupos de esquemas para dar cuenta del funcionamiento de este tipo de correlaciones:

- a) Esquemas de tensión y de distensión. Tienen su origen en fenómenos de naturaleza cinética y postural que tienden a ser asociados con el estado emocional al que frecuentemente van unidos.
- b) Esquemas de resonancia emocional. Están basados en la experiencia afectiva de los sujetos [...] ⁹³.
- c) Esquemas de espacialidad. Su base radica en asociaciones con la experiencia visual, sensorial y psicológica. Son los que permiten la representación de determinadas imágenes y la situación de objetos y movimientos en el espacio, y los que se ven más afectados por las determinaciones culturales. Estos esquemas son los principales responsables del llamado descriptivismo musical (203-204).

Si, como hemos ido viendo, el inmenso y polivalente potencial semántico de las formas musicales necesita «actualizarse» a través del desarrollo discursivo para pasar de la virtualidad significativa a la significación plena, ha llegado el momento de abordar qué tipo de discursividad posee la música y en qué medida ésta se ve condicionada por su estrecha y conflictiva relación con el lenguaje [literario].

En su estudio sobre la discursividad romántica, Kofi Agawu plantea la noción de la «música como discurso» desde tres vertientes diferentes:

⁹² Robert FRANCES, ed., *Psychologie de l'art et de la l'esthétique* (Paris: P.U.F., 1979), capítulo IV.

⁹³ A este tipo de esquemas correspondería, por ejemplo, la búsqueda –llevada a cabo por Monteverdi a comienzos del siglo XVI– de los fundamentos emocionales de la ira y del desprecio, que daría lugar al *stile concitato*, algunos de cuyos rasgos formales más significativos –como la repetición de una misma nota en valores breves– han llegado a ser consustanciales de ciertos valores expresivos actuales (GONZÁLEZ [1999] 2001, 201-202).

1. la que considera el discurso musical como el «habla de una disciplina» donde tienen lugar «actos de metacrítica» [[2009] 2012, 23-24);
2. la que, desde una perspectiva fenomenológica, concibe la obra musical como una «secuencia de eventos» (21); y
3. la que relaciona el discurso musical con el verbal y entiende «la música en términos de una sucesión de “oraciones”, que son a su vez acumulaciones de esos enunciados significativos más pequeños que hemos llamado eventos» (22).

Según Agawu, «en el cuarto de siglo transcurrido desde la aparición [en 1980] del magistral artículo de Powels⁹⁴» –en el que éste desgranaba la vinculación de importantes propuestas de análisis musical con la semántica, la construcción de enunciados proposicionales, la gramática y la sintaxis– «la investigación semiológica, que por lo general señala el “carácter lingüístico” de la música, ha crecido a pasos agigantados y se ha extendido a las áreas de la semántica musical, la fonología y la pragmática», reafirmando, en su opinión, la pertinencia del empleo de las analogías lingüísticas a la hora explicar la discursividad musical⁹⁵ (37).

La metáfora de la música como lenguaje es antigua, muy antigua y, si bien su significado se ha modificado con el pasar de las épocas y numerosos escritores han señalado sus múltiples limitaciones, sigue siendo, en mi opinión, muy útil para destacar las características del análisis musical. De hecho, una mayor conciencia de la naturaleza “lingüística” de la música podría mejorar algunos de los análisis técnicos que ofrecen los teóricos de la música. Nuestro objetivo es, entonces, volver sobre un tema antiguo y familiar y presentar una serie de enunciados generalizados que podrían estimular la discusión sobre la naturaleza del lenguaje musical (25)

Antes de analizar dichas analogías, Agawu confronta ambos «lenguajes» para determinar cuáles son sus similitudes y diferencias (Fig. 6).

⁹⁴ Harold Powers, «Language Models and Music Analysis», *Ethnomusicology* 24 (1980): 1-60.

⁹⁵ «[Aunque exista cierta asimetría], la alianza entre música y lenguaje es inevitable como desafío creativo (componer), como marco para la recepción (escuchar) y como mecanismo para la comprensión (analizar)» (AGAWU [2009] 2012, 40)

<p>Status social y peculiaridades</p>	<ul style="list-style-type: none"> La música, como el lenguaje y la religión, está presente en todas las culturas La música y el lenguaje tienen diferente lingüística (< Powers) <p style="text-align: center;"><i>Todas las lenguas humanas parecen ser del mismo orden de complejidad; esto no sucede con todos los sistemas musicales (Ruwet)</i></p> <ul style="list-style-type: none"> La música es más radical y artificial en su construcción, y más dependiente del contexto para su validación y significado
<p>Capacidad comunicativa</p>	<ul style="list-style-type: none"> El lenguaje puede usarse como medio de comunicación («lenguaje común») y como vehículo de expresión artística («lenguaje poético»), la música existe fundamentalmente en el ámbito poético La capacidad comunicativa de la música es menor que la del lenguaje.
<p>Diferencias y similitudes entre ambos sistemas</p>	<ul style="list-style-type: none"> La música existe sólo en su ejecución (real, idealizada, imaginada, recordada) El sistema verbal y el musical existen en estado sincrónico, y albergan relaciones potenciales e instrucciones para su posterior ejecución Ambos se organizan en textos cerrados a partir de unidades o segmentos diferenciados Las composiciones musicales tienen mayor continuidad en su desarrollo temporal que las verbales. A diferencia de la música que existe en el plano de la sucesión («melodía») y en el de la simultaneidad («armonía»), el lenguaje sólo funciona en el de la sucesión
<p>Significación</p>	<ul style="list-style-type: none"> Las palabras tienen un significado léxico más o menos fijo; las unidades musicales, no Las composiciones musicales son intraducibles, aunque a veces puedan imponerse significados semánticos sobre una estructura musical no significativa <p style="text-align: center;"><i>El lenguaje [tampoco] es siempre semántico de manera continua, como puede verse en la poesía, donde el potencial semántico de las palabras se silencia para favorecer sus cualidades puramente sonoras (Agawu)</i></p> <ul style="list-style-type: none"> El significado musical y el lingüístico pueden ser intrínseco o extrínseco. En la música predomina el intrínseco, y en el lenguaje, el extrínseco
<p>Dimensión metatextual</p>	<ul style="list-style-type: none"> El lenguaje puede interpretarse a sí mismo; la música, no.

Fig. 6. Las similitudes y diferencias entre música y lenguaje [literario] según Kofi AGAWU.

Como puede apreciarse en el cuadro adjunto, su planteamiento hace hincapié en aspectos muy generales eludiendo la distinción entre lenguaje verbal y literario. Al referirse a la *lingüística* de la música –concepto que toma prestado del artículo de Powers– Agawu no pretende, sin embargo, subordinar formalmente la música a esquemas lingüísticos, sino reflexionar sobre aquellos mecanismos constitutivos de la discursividad musical que puedan tener paralelismos con los del lenguaje verbal y cuya existencia previa – algo que, en mi opinión, apunta también a la búsqueda de cierto grado de universalidad– precede a la de cualquier plasmación estética en el espacio-tiempo. Pues, como bien señalan Lerdahl y Jackendoff en su *Teoría generativa de la música*, «cualquier paralelismo profundo que pueda existir solo puede discutirse plenamente después de que se haya desarrollado independientemente

una teoría musical [...]. Si hemos adoptado algo del marco teórico y de la metodología de la lingüística ello se debe a que esta perspectiva ha sugerido una manera fructífera de pensar sobre la música. Si surgen paralelismos sustanciales entre el lenguaje y la música [...] esto supone una aportación adicional, pero no necesariamente un desiderátum» ([1983] 2003, 6-7).

La reflexión de Agawu sobre la discursividad musical se centra en sus posibles ámbitos de análisis, entre los que destaca:

1. el de lo paradigmático donde se estudian modelos y arquetipos, y prima la denotación con lo equivalente e intercambiable en detrimento de la secuenciación lineal propia del ámbito sintagmático⁹⁶;
2. el de los tópicos que, como constructos culturales insertos en el discurso musical, se prestan a ser analizados confrontando fuentes varias de conocimiento previo;
3. el de la narratividad musical⁹⁷ que aborda la organización jerárquica de los eventos musicales a partir de la interrelación entre los procesos temático-motívicos y tonales –partida y retorno al centro tonal–;
4. el de la organización formal que permite enfocar el análisis en la segmentación en secciones –comienzos / secciones centrales / finales– que caracteriza cualquier pieza o fragmento musical independientemente de su tamaño, y donde destacan por su relevancia los puntos

⁹⁶ «Los paradigmas, los repertorios donde elijo los elementos que se han de agregar o articular, no son listas de elementos sino *sistemas*, en los que cada elemento se distingue de otro mediante una base común y por rasgos de oposición. Un paradigma es un sistema y un sistema es lo que se llama también una *estructura*, es decir un *sistema de diferencias* tal, que lo que importa en él es la presencia o ausencia de un elemento y no su naturaleza. [...] una estructura sistemática [que] puede ser aplicada también a fenómenos comunicativos no lingüísticos. [...] [Y que] no solamente permite comprender los significados que se asocian a un determinado significante, sino que además permite estructurar los significados en un sistema de oposiciones y convierte las oposiciones del significado en homólogas a las del significante (ECO [1973] 1988, 81-83).

⁹⁷ «Las composiciones verbales y musicales invitan a interpretar cualquier sucesión temporal delimitada como dotada automáticamente de potencial narrativo. Más allá de este nivel básico, la capacidad de la música de producir una narración se ve debilitada de manera constante por un deseo igualmente activo –de hecho, un deseo natural- de negarse a la narración» (AGAWU [2009] 2012, 185).

culminantes y los períodos en tanto «marcos reguladores del contenido musical»⁹⁸ (116);

5. el que se centra en el estudio de la discontinuidad discursiva y de los fragmentos cerrados que funcionan como «paréntesis»; y
6. el de los modos de enunciación musical que Agawu divide en: *habla* – donde puede no haber melodía, la articulación es silábica y los períodos, asimétricos–, *canCIÓN* –donde la articulación es menos silábica y más melismática–, y *danza* –donde el sentido rítmico y la métrica aparecen claramente definidos, y priman lo convencional y lo comunitario–.

En su propuesta, sin embargo, se mencionan poco o nada algunos mecanismos relevantes para comprender en profundidad la discursividad musical como son:

1. la pluralidad de voces –simultáneas y sucesivas– así como los modos empleados para resaltar la importancia de unas y minimizar la relevancia de otras;
2. los mecanismos para representar sonoramente la espacialidad;
3. los empleados para acelerar o dilatar la resolución de fragmentos;
4. la deixis por anticipación de un tema o motivo (*catáfora*) o por referencia a un elemento previo (*anáfora*); y en estrecha relación con ella,
5. las citas musicales tanto si son «intratextuales» como «inter-textuales»⁹⁹; o
6. el gusto por el ornato y la reelaboración.

⁹⁸ «Podemos pensar la música en términos de una sucesión de “oraciones”, que son a su vez acumulaciones de esos enunciados significativos más pequeños que hemos llamado eventos. El discurso musical, en este sentido, abarca el nivel jerárquico mayor que incluye estas oraciones. Los músicos suelen hablar de “periodicidad”; el período estaría determinado por la naturaleza y el peso de la puntuación al llegar al final. Una sucesión de períodos constituye la forma de una composición» (AGAWU [2009] 2012, 22).

⁹⁹ Siguiendo los estudios de Boris Gasparov sobre la relación entre los signos musicales y el texto verbal, González Martínez plantea una primera subdivisión –para ambas categorías– en citas *homosemióticas* –las que «toma[n] un elemento del mismo registro semiótico»– y *heterosemióticas* –las que «escoge[n] un elemento que plantea la puesta en juego de dos o más registros semióticos»–; y una segunda subdivisión –para cada una de ellas– en: deixis, metaforización, antonimia y actualización ([1999] 2001, 174-175).

La reelaboración musical muestra, concretamente, múltiples facetas interesantes que van desde la ligada a la variación temática o la netamente ornamental que –como «reformulación imaginativa de ideas existentes»– caracterizó, por ejemplo, al barroco italiano; hasta las pertenecientes al ámbito de los *arreglos* musicales y las re-instrumentaciones; sin olvidar las denominadas traducciones interestilísticas que, en opinión de Agawu, «representa[n] una respuesta creativa honesta a la música del pasado, una manera de expresar la relevancia permanente de la creatividad del pasado a audiencias del presente» ([2009] 2012, 39 y 58).

Sin embargo, es en la confrontación directa con la discursividad verbal donde reaparecen los problemas. ¿Es posible la traducción musical de un fragmento literario?, ¿existen equivalencias entre los signos musicales y los verbales?, ¿qué rol desempeña la música en los géneros mixtos?

Debido a la enorme confusión que suele rodear a la significación musical, no son pocos los que se refieren a los sonidos como signos musicales, aunque, como bien señala Ernst Toch, «ningún sonido, considerado por sí mismo y separado de todo contexto, pued[a] ser nunca otra cosa que neutro, carente de significado, del mismo modo en que ninguna letra del alfabeto pued[a] ser sino neutra y sin significado¹⁰⁰» ([1948] 2001, 45). Tanto en la música, como en el lenguaje, existen unidades mínimas y elementos básicos, por lo que conviene no confundirlos. Si los sonidos son unidades mínimas, las combinaciones de éstos en acordes o en motivos rítmico-melódicos, por ejemplo, podrían ser consideradas como elementos básicos del discurso musical y, por tanto, como signos musicales. Después de todo,

Un sonido emitido por un instrumento se refiere a una posición precisa en un campo culturizado y sistematizado por otros sonidos [...], donde cada sonido está definido semánticamente, como un término sincategoremático¹⁰¹, estableciendo las posibilidades del acorde con otros sonidos en el ámbito del sistema (ECO [1973] 1988, 178-179).

¹⁰⁰ La confusión entre los elementos acústicos y su representación gráfica afea el símil de Toch. Si hubiera equiparado sonidos con fonemas, la analogía habría sido perfecta.

¹⁰¹ Término procedente de la lógica medieval que hace referencia a elementos lingüísticos que no tienen significado propio y que solo pueden adquirirlo mediante la asociación con otros.

En *Mensajes y señales*, Luís J. Prieto plantea los tipos de articulación que podemos encontrar, en virtud de sus peculiaridades, en los diferentes sistemas de signos. En su clasificación encontramos:

1. códigos sin articulación –como el de los semáforos–,
2. códigos con solo 1ª articulación –señales de carretera, numeración de habitaciones de hotel, etc.–,
3. códigos con solo 2ª articulación –señales navales–, y
4. códigos con doble articulación –lenguaje verbal, números de teléfono [< país-ciudad-...-extensión]–.

A los que Umberto Eco suma los códigos de articulaciones móviles – propios de los juegos de cartas– y los códigos con triple articulación que definen al cine y otros productos audiovisuales ([1973] 1988, 103).

Si nos atenemos a esta clasificación, la música –al igual que el lenguaje– tendría una doble articulación, pues posee los sonidos [2ª articulación] como unidades constitutivas de elementos básicos [1ª articulación], cuya virtualidad significativa se actualizaría con cada nuevo desarrollo discursivo. Sin embargo, la música no funciona como el lenguaje respecto a la primera articulación. Sus unidades no forman parte del repertorio de un código cerrado –por más extenso que éste pudiera ser–, sino de un código abierto donde sus signos, a pesar de ser la plasmación de unas reglas determinadas, no poseen generalmente una morfología fija y su comprensión –actualizada– solo es posible a partir de la asimilación del contexto que los generó. De ahí que ni siquiera los tópicos tengan una forma cerrada sino una serie de *qualia* que los define y hermana a lo largo del tiempo. El código musical se muestra, por tanto, mucho más dinámico y cambiante que el lingüístico respecto al perfil de sus formas, aunque eso no impida a sus oyentes –experimentados– percibirlos y a sus analistas, identificarlos como tales¹⁰².

¹⁰² En *Los laberintos del cerebro*, el neurocientífico angloindio V. S. Ramachandran formula un decálogo de «Diez Leyes Universales del Arte», entre las que destacan dos, que bien podrían explicar cómo se produce ese reconocimiento formal, y cómo los mecanismos implicados en él ayudan a relativizar la supuesta «imprecisión» de la primera articulación musical: 1) la «ley de agrupación» que explica la capacidad que posee el ser humano para reconocer una totalidad a partir de la realidad fragmentada y aparentemente inconexa que caracteriza a muchas obras de arte; y 2) la «ley de resolución de problemas perceptivos» que

En la teoría de los signos de Charles S. Peirce, «todo lo que hay en el universo es signo en tanto que todo puede manifestar algo para un tercero, ser interpretado» (BARRENA 2012, 2). Debido a que el ser humano vive inmerso en una actividad sígnica continua, la búsqueda de sentido resulta, en opinión de Peirce, inevitable. «Un signo debe tener una interpretación o significación o, como yo lo llamo, un interpretante. Este interpretante, esta significación es simplemente una metempsícosis a otro cuerpo, una traducción a otro lenguaje»¹⁰³. De ahí que «un mismo pensamiento pued[a] ser transportado en el vehículo del inglés, del alemán, del griego o del gaélico; en diagramas, en ecuaciones o en gráficos: todos ellos no son sino capas de la cebolla, sus accidentes no esenciales»¹⁰⁴ (En BARRENA 2012, 2 y 3). Para Eero Tarasti, la transmisión de información a la que alude Peirce se da también en diferentes ámbitos de un mismo sistema. En la música, por ejemplo, esa variante interna de trasvase informativo [*transduction musicale*] tiene lugar en cuatro ámbitos concretos:

1. el del compositor, donde la idea toma forma gracias a la notación;
2. el del intérprete, donde la comprensión de la partitura se expresa a través del lenguaje gestual y de diversas técnicas corporales;
3. el del oyente, donde los fenómenos sonoros se transmutan en vivencia interior; y
4. el del analista/semiólogo, donde éstos constituyen el fundamento de descripciones de modos de expresión ([1994] 1996, 15).

Eco llega incluso a plantear el transporte musical¹⁰⁵ como un tipo de traducción intralingüística ([2003] 2015, 3), algo que Jakobson no contempla en su conocida tipología al establecer el sistema verbal como eje central de la

hace referencia al deseo –también humano– de ir siempre más allá en la comprensión de lo percibido, al intentar superar los obstáculos que cualquier producción artística plantea. Dos leyes, en suma, que sitúan al arte bordeando los límites de lo conocido, y que describen la recepción artística como un estímulo perceptivo de alto vuelo para el ser humano.

Para Susanne LANGER la comprensión pasa por el reconocimiento de la función de cada elemento: «La música, como el lenguaje, es una forma articulada. Sus partes no solo se fusionan para producir una entidad mayor, sino que al hacerlo mantienen cierto grado de existencia separada y el carácter sensorial de cada elemento se ve afectado por su función en el complejo total» ([1953] 1967, 38).

¹⁰³ MS (*The Charles S. Peirce Papers*) 293, 15, 1905.

¹⁰⁴ CP (*The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*) 4.6, 1905.

¹⁰⁵ Véase Anexo II. *Glosario de términos musicales*.

transmutación intersistémica. Según él, solo existen «three ways of interpreting a verbal sign: it may be translated into others signs of the same language, into another language, or into another nonverbal systems of symbols», es decir, tres tipos de trasposición: la traducción intralingüística, la interlingüística y la transmutación o trasposición intersemiótica (1959, 233), a la que pertenecen las «traducciones musicales» de textos literarios.

Sin embargo, y a pesar de lo planteado por Jakobson, no existe un consenso claro respecto a la transposición musical de las obras literarias. Émile Benveniste, por ejemplo, considera que «il n'y a pas de synonymie entre systèmes sémiotiques; on ne peut pas "dire la même chose" par la parole et par la musique qui sont des systèmes sémiotiques différents»¹⁰⁶ pues, existe un «principio de no redundancia»¹⁰⁷ que imposibilita el intercambio mutuo y la «convertibilidad de sistemas con bases diferentes» (En LOCATELLI 2009, 31; en AGAWU [2009] 2012, 59). Para Susanne Langer,

La simple creencia de que todas las artes hacen lo mismo de la misma manera, solo que con diferentes materiales sensibles ha conducido a la mayoría de la gente hacia una seria desfiguración de las relaciones de la música con la poesía y el drama. [...] Si los procedimientos de las varias artes fueran en verdad análogos, un compositor solo traduciría esa forma a su equivalente musical ([1953] 1967, 149)

La imposibilidad de una traducción intersistémica también parece incuestionable en ámbitos musicales básicos. Béatrice Didier, por ejemplo, afirma que «il n'y a pas de phrase qui puisse être l'équivalent d'une phrase musicale», mientras Michel Imberty cree que «toute correspondance terme à terme entre langage et musique est impossible» (En LOCATELLI 2009, 31; IMBERTY 1979, 14).

Si la trasposición es imposible entre unidades mínimas, e incluso entre oraciones y períodos musicales, tal vez sea el momento de volver a lo planteado por González Martínez para comprender que en «la confluencia semántica entre los planos musical y verbal [...] no procede comparar unidades y significados

¹⁰⁶ Émile BENVENISTE, «Sémiologie de la langue», *Semiotica* I (1): 9.

¹⁰⁷ Émile BENVENISTE, «The Semiology of Language», *Semiotics: An Introductory Reader*, ed. por Robert E. Innis (London: Hutchinson, 1986), 235.

aislados y concretos, sino estrategias y sentidos textuales globales» ([1999] 2001, 17). De ahí que la búsqueda de analogías intersistémicas no pueda anclarse nunca en lo pequeño y específico de cada «lenguaje»:

En la traducción partimos de un signo, a partir del que se crea en la mente un interpretante, y el traductor busca otro cuyo significado sea equivalente a ese. No es una operación exacta, sino un proceso abierto, continuo, [...] en el que se producen nuevos signos que pueden ser incluso más desarrollados que los primeros. La existencia de diferencias difícilmente solubles entre unos y otros interpretantes no es [...] un factor a favor de la intraducibilidad, sino más bien una señal de la necesidad de aceptar una concepción más amplia y flexible de la racionalidad, y una forma de razonamiento más libre que la deducción o la aplicación automática de reglas (BARRENA 2012, 3).

En última instancia, como bien señala Edward Sapir a propósito de la «intraducibilidad» de la literatura planteada por Benvenuto Croce, se trata de «preguntarnos si en la literatura [y en la música] no se mezclan acaso dos niveles distintos de arte: un arte general, no lingüístico, que puede transferirse sin pérdida a un medio lingüístico [o no] ajeno, y un arte concretamente lingüístico, incapaz de transferencia» ([1921] 1974, 251). Pues la transposición en cualquiera de sus variantes no implica «analizar y descodificar oraciones y párrafos, sino más bien [...] hacerse con el significado y verterlo creativamente a través de una nueva forma» (BARRENA 2012, 4), preservando de este modo «el alma del signo»¹⁰⁸ en la reformulación constante de sus interrelaciones.

En *Decir casi lo mismo*, Umberto Eco añade otro fenómeno interesante de cara al estudio de los géneros mixtos: la existencia de traducciones *in praesentia* e *in absentia*. En la literatura, encontramos ejemplos de las primeras en las ediciones bilingües, que tienen como propósito establecer un diálogo valorativo entre el texto original y su translación lingüística; y de las segundas, por ejemplo, en las adaptaciones de novelas en películas o de cuentos en ballet¹⁰⁹, que se diferencian de las anteriores en que «aislan uno de los niveles del texto fuente y

¹⁰⁸ CP 6.455, 1980.

¹⁰⁹ En este caso, transmutaciones –transposiciones con cambio de materia– *in absentia*.

[...] apuestan por que ese nivel [sea] el único que cuenta de verdad para verter el sentido de la obra original» ([2003] 2015, 434).

El estudio de la canción de concierto, uno de los tipos más interesantes de transmutación musical *in praesentia*, que Jack M. Stein ha definido como «a combination of poetry and music, a miniature *Gesamtkunstwerk*¹¹⁰, a composite musical form»¹¹¹ (En AGAWU 1992, 4), excede en mucho la mera confrontación valorativa de las ediciones bilingües. En el estudio del *lied* o la *mélodie* es importante determinar cuál es el rol que desempeña la música en su maridaje con la poesía pues, sin ese análisis previo, resulta imposible entender en qué consiste la fusión¹¹² entre ambas:

The poet-musician of the Renaissance disappeared, and with few exceptions the major poets of the period gave little thought to the possibilities of musical setting. But toward the end of the eighteenth century composers began to look longingly in the direction of the great poets, and the poets themselves, inspired by the growing interest in folk song and balladry, thought once more of music. But the old days of verbal supremacy were gone forever: abstract tonal structure was now much too firm to yield to any externally imposed conditions (CONE 1956, 5).

La canción de concierto de los siglos XIX y XX nace –debido a su flexibilidad formal– como un espacio de experimentación, cuya relevancia musical¹¹³ se ve parcialmente lastrada por sus conexiones con lo popular, su dependencia de la poesía, y la preponderancia del canto respecto a la parte instrumental. «Le chant, comme tous les arts du spectacle, est littéralement *eine darstellende Kunst*, un art qui présente, qui installe quelque chose devant un

¹¹⁰ Obra de arte total.

¹¹¹ Jack M. STEIN, *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf* (Cambridge [MA]: Harvard University Press, 1971), 1.

¹¹² GONZÁLEZ MARTÍNEZ define las obras pertenecientes a la música vocal como textos heterosemióticos, porque la interacción entre poesía y música tiene lugar «en una manifestación discursiva con carácter sintético, unitario desde el punto de vista de la concepción y la percepción». Y añade: «no se trata de un fenómeno de intertextualidad, de la influencia entre dos discursos más o menos vinculados, sino de una relación de consustancialidad constitutiva entre los diversos niveles de una unidad de enunciación» ([1999] 2001, 13).

¹¹³ Según Kofi AGAWU, «In spite of its ubiquity, and its claim to represent a natural mode of musical expression, song has had a less than decisive influence on the development of music theory and analysis in the twentieth century. Our canonical techniques of analysis have emerged primarily from considerations of instrumental music, not vocal music» (1992, 3).

public». En este sentido, la canción acusa –en su presentación dramática– un deseo de profundidad espacial¹¹⁴ análogo al que alentó la búsqueda de la perspectiva pictórica, pues el hecho de que «un object est au premier plan et le reste constitue l’arrière-plan, peut-être dans un clair-obscur, est particulier à la musique dont le thème est fait du même matériau que son “accompagnement”» (TARASTI [1994] 1996, 17-18). Para Edward T. Cone, el carácter dramático de la canción viene determinado por la importancia que adquiere la «voz cantada» [*vocal persona*] en tanto «a character in a kind of monodramatic opera, who sings the original poem as his part» (1992, 183). Pero, a diferencia de la ópera cuyos personajes habitan un mundo extraño –aunque maravilloso– donde la comunicación tiene lugar a través del canto, en la canción de concierto son el poeta –responsable del componente verbal en tanto «conciencia psíquica» del protagonista– y el compositor –responsable de la música vocal e instrumental como resonancia de su «subconsciente»– los que se comunican a través de él. «The *vocal persona*¹¹⁵ adopts the original simulation of the *poetic persona* and adds another of his own: he “composes”, not the words alone, but the vocal line as well», aunque como personaje no sea consciente que está cantando ni escuche y/o dialogue con el acompañamiento que lo secunda¹¹⁶ (177).

En su artículo «Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century *Lied*», Agawu propone cuatro modelos para explicar la relación entre música y poesía en ese género mixto:

1. El modelo de la «asimilación» [*Assimilation model*], que concibe la canción como «musical structure at base that turns every one of its input into something purely musical» (AGAWU 1992, 7), lo cual conlleva, por ejemplo, que la significación textual sea «absorbida» por la música (LODATO 1999, 98), que ésta «estire» el texto regularizando y ordenando

¹¹⁴ Según Tarasti, en la música existen cuatro parámetros espaciales: el de la HORIZONTALIDAD (antes/después), el de la VERTICALIDAD (arriba/abajo), el de la PROFUNDIDAD (delante/detrás), y el de la SEMIÓTICA DEL ESPACIO (centro/periferia).

¹¹⁵ Las cursivas son mías.

¹¹⁶ Según este planteamiento, la música jugaría un papel similar al del *subtexto* teatral tal como lo concibió el teórico ruso Constantin STANISLAVSKI, al entender por subtexto esa intencionalidad subyacente del texto, que el personaje ignora y que el actor debe explorar: «Es “la vida del espíritu humano”, no manifiesta, sino interiormente sentida, que fluye ininterrumpida *bajo las palabras del texto*, dándole constantemente justificación y existencia» ([1937] 1983, 85).

su pulso (YOUENS 1984, 29), o que la caracterización final de sus protagonistas dependa de la *mise-en-musique* del poema¹¹⁷.

2. El modelo de la «incorporación» [*Incorporation model*¹¹⁸] «postulates an irreducible relationship between words (or language, or text) and music», donde «the poetic text and the music each retain both their integrity and their own meaning within the song» (AGAWU 1992, 6; LODATO 1999, 99). El compositor francés Paul Dukas deja muy claro lo que implica la defensa de este modelo –para el estudio de la interrelación poesía-música– cuando afirma:

Véritablement, vers et musique ne se mêlent pas; ils ne se confondent jamais [...] On ne met pas les poèmes en musique. On donne un accompagnement aux paroles, et c'est bien autre chose. La première idée, en effect, suppose une fusion; la seconde constate un parallélisme (En GRIBENSKI 2004, 111).

A pesar de contemplar la interacción de ambos sistemas y de contar entre sus partidarios a Lawrence Kramer, es el más tradicional de los cuatro modelos, sobre todo en lo relativo al análisis textual.

3. El modelo «piramidal» [*Pyramidal model*] plantea la canción como «a pyramid structure [...], a compound structure in which words, lying at the top, provide access to meaning, while the music lies at the base and supports the signification of the text» (AGAWU 1992, 7). A pesar de supeditar la significación musical a la textual, este modelo permite una aproximación formalista a la canción a partir de:

- a. la comparación entre la declamación verbal y la musical de cara a entender «how musical rhythm and meter, in not corresponding to that of the poem, can add or portray meaning that the words cannot» (LODATO 1999, 102);
- b. la relación entre las estructuras musicales y el contenido semántico del texto;

¹¹⁷ Según Susan Youens: «A simple poet is responsible for the creation of both fictitious characters, and a single composer is responsible for the music that distinguishes them as separate beings and brings them together in simultaneous sounds» (En LODATO 1999, 98-99).

¹¹⁸ La denominación de los modelos 2, 3 y 4 es de Lodato, no de Agawu.

- c. las homologías estructurales y procesales entre ambas – tonalidad [centralidad y procesos paralelos] / verbos activos y pasivos; continuidad-discontinuidad discursiva...–; o
 - d. los cambios que el lenguaje [literario] provoca en la discursividad musical –colorido textual, simbolismo latente...–¹¹⁹.
4. El modelo «tripartito» –*Tri-partite model*– concibe la canción como la superposición de tres entidades independientes: texto, música y canción, donde ésta no es una mera intersección de música y texto, sino una lectura en toda regla del poema:

The words [...] have become part of the composer's message, utterances of his own voice. In a sense, he composes his own text [...]. [The song] is first of all a new creation of which the poem is only one component. [...] a composer cannot “set” a poem directly for in this sense there is no such thing as “the poem” (En LODATO 1999, 101)

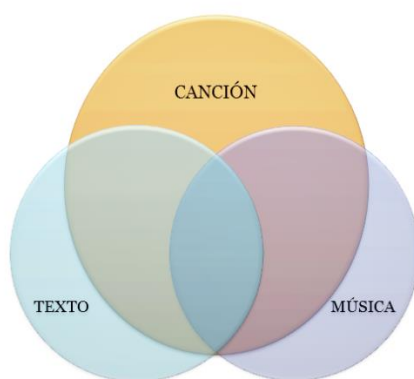


Fig. 7. Modelo tripartito de AGAWU

Este modelo, de marcado carácter historicista, reniega de la noción de la música como traducción –debido a las disonancias estructurales y a la polisemia de ambos lenguajes– para centrarse en las contradicciones entre texto, música y canción, y en las coincidencias derivadas de ideas y conceptos propios del contexto cultural en el que se producen.

¹¹⁹ A este apartado correspondería, por ejemplo, el estudio de cómo la poesía –romántica y parnasiano-simbolista– contribuyó a la configuración como géneros mixtos del *lied* y la *mélodie*.

A pesar de que, a grandes rasgos, los planteamientos de todos estos modelos puedan parecer antitéticos, lo cierto es que

The dividing line between models is, of course, not as hard and fast as the foregoing summary may lead one to believe. There are areas as well as transition between, and fusions among, contiguous areas. But, as general stances, these models may serve as points of departure for elucidating the nature of theory and practice in the analysis of song (AGAWU 1992, 8).

II. 1. 3. *Las ciencias cognitivas y sus aportaciones al debate*

*We tend to consider art and culture
from a humanistic or historical perspective
rather than a biological one,
these products of human cognition
must have their origin in the function
and structure of the human nervous system*¹²⁰.

En su artículo de 1985 sobre el análisis musical, Yizhak Sadai lo define «comme un projet épistémologique qui aurait le mérite d'être aussi fascinant qu'irréaliste» (13), algo que ya había planteado –apoyándose en su conocida metáfora de los vagones– el compositor Pierre Schaeffer en *La musique concrete*:

[La musique] ne devrait, finalement, s'expliquer, se situer que dans un plus grand ensemble constituant précisément le «phénomène musical», et justiciable d'un démontage apparemment scientifique en «wagons» succesifs: le premier étant l'acoustique, le second la physiologie, le troisième la psychologie, etc., pour en arriver à l'esthétique, elle-même promise, sans doute, à quelque théorie de l'information [...] Qui peut se vanter, même avec le secours des ordinateurs, de nous révéler les secrets de nos correspondances les plus intimes, des sens aux perceptions, des émotions à l'intelligence? (1967, 34-35).

En los últimos veinte años, los estudios sobre percepción y cognición musical han experimentado un auge exponencial, sobre todo en lo relativo a la audición, la memoria, la interpretación, el aprendizaje, la composición, y, en menor medida, el movimiento y la danza (LEVITIN 2009, 211); demostrando que no solo es inevitablemente caleidoscópica nuestra manera de abordar el estudio del fenómeno musical¹²¹, sino nuestra propia percepción de él, pues «while our

¹²⁰ Robert ZATORRE & James MCGILL, «Music, the food of neuroscience?», *Nature* 434 (17 March): 312.

¹²¹ Para Daniel LEVITIN y Anna TIROVOLAS, «A review of the literature [about music] can be parsed in at least three ways: by the discipline of those who study it (e.g., psychology, neuroscience, musicology, music theory, sociology, anthropology, biology); by the attribute of

subjective experience of music may seem complete and seamless, this phenomenological unity belies the fact that the perceptual components are processed separately¹²²» (214).

La música ha acompañado al hombre desde hace milenios. Algunos hallazgos arqueológicos dan muestra de una relación cuya antigüedad podría remontarse a la aparición del *homo sapiens* o, incluso, antes. Podríamos decir que la relación del ser humano con la música comienza en la cuna, y que en su transcurrir coincide, más o menos en el tiempo, con el aprendizaje del lenguaje¹²³. En opinión de Sandra E. Trehub, el cerebro del bebé no es una pizarra musical en blanco, sino que manifiesta cierta predisposición a identificar secuencias sonoras, sean éstas musicales o habladas, a partir de sus contornos melódicos y sus patrones rítmicos. La percepción infantil es muy precisa en relación a la frecuencia, la duración y el timbre, y en el reconocimiento de secuencias tonales, melodías transportadas o versiones diferentes de una misma canción. Este «talento» constituye, sin lugar a dudas, la base biológica de habilidades futuras:

Evolution acts on the mind by shaping infants predispositions, and culture shapes the expression of those predispositions. In effect, music is part of our nature as well as being part of our culture. [...] infants begin life as

the musical signal studied (rhythm, pitch, melody, timbre); or those mental processes involved» (2009, 211)

¹²² Según Aniruddh D. PATEL, por ejemplo, existen trece maneras de oír una melodía. A partir de: 1) sus cualidades sonoras –timbre, intensidad...–, 2) su segmentación en unidades, 3) su pulso y medida, 4) su escala –componentes e interrelación–, 5) su contorno rítmico-melódico, 6) sus paralelismos internos y las similitudes motivico-temáticas, 7) sus relaciones interválicas < in/cumplimiento de expectativas, 8) sus centros de gravedad tonal < tensión vs. resolución, 9) sus aspectos ornamentales, 10) su armonía implícita, 11) su interpretación /ejecución, 12) su grado de complejidad, y 13) las metarrelaciones entre todos sus componentes ([2001] 2003, 326-332).

¹²³ «Todas las personas sin ningún problema neurológico nacen con la maquinaria necesaria para poder procesar la música [...] Todas estas capacidades se dan en el niño antes de que su lenguaje esté desarrollado, lo cual evidencia que la música tiene redes propias de procesamiento» (SORIA-URIOS 2001, 45-46). Respecto a posibles solapamientos en el aprendizaje posterior de ambas, Jenny SAFFRAN plantea la posibilidad de que «the acquisition of Western tonal structure is more akin to the acquisition of syntax and morphology than to the acquisition of phonology, as the grammatical aspect of language are acquired slightly later [...]. Alternatively, the fact that infants presumably receive more exposure to speech than to music (although this has never been quantified) may account for the relative rapidity, with which knowledge of the native language emerges relative to knowledge of the native musical system» ([2001] 2003, 35).

musical beings, being responsive to the primitives or universals that are the foundation of music everywhere (13-14).

Comprender cómo funciona esa interrelación es lo que motiva a las ciencias cognitivas en su estudio de las actitudes innatas y de las competencias adquiridas¹²⁴. Según Aniruddh D. Patel, hay muy pocos universales en la música, sobre todo si entendemos la música como un conjunto de sonidos organizados en el tiempo y percibidos como una experiencia estética, y si definimos como universal «a feature that appears in every musical system» ([2008] 2010, 11-12). Sin embargo, sí existen, en su opinión, ciertos patrones reiterativos especialmente relevantes como:

1. el tono [o propiedad del sonido susceptible de ser ordenada en una escala¹²⁵ de grave a agudo] en tanto elemento configurador;
2. las escalas [o conjuntos ordenados de intervalos que abarcan una octava, y a partir de los cuales se construyen melodías] que no existen en todas las culturas, aunque algunas tengan sus propios sistemas de organización interválica.

En la música occidental se tiende a enfatizar su importancia como «sistemas naturales» más que como sistemas fonológicos (16), resaltando fundamentalmente la proporcionalidad numérica que las gobierna (17).

Los sistemas basados en escalas comparten ciertas características como son: 1) el número de tonos –de 5 a 7 por octava–, 2) el número de semitonos –de 1 a 3 por octava–, o 3) la preferencia por las escalas asimétricas¹²⁶;

¹²⁴ «Le fait que la perception musicale révèle d'une construction ne signifie pas qu'il n'y ait des dispositions innées ou, corrélativement, d'universaux musicaux. Mais ces éventuelles dispositions innées doivent être activées par des processus d'apprentissage qui, eux, sont culturels: il y a une dialectique de l'inné et de l'acquis» (GRIBENSKI 2005, 102).

¹²⁵ «One of the striking commonalities of musical pitch systems around the world is the organization of pitch contrasts in terms of a musical scale» (PATEL [2008] 2010, 14)

¹²⁶ «A pattern of unequal intervals serves to make each tone in the scale unique in terms of its pattern of intervals with respect to other scale tones. This property of *uniqueness* may help listeners maintain a sense of where they are in relation to the first tone of the scale» (PATEL [2008] 2010, 20). Sandra TREHUB, por su parte, constata que este tipo de escalas, a las que define como escalas de diferentes «escalones», son mejor procesadas por la mente infantil ([2001] 2003, 7).

3. los intervalos [o distancias entre dos sonidos] que, aunque son categorías sonoras aprendidas, encuentran mejor procesamiento [infantil] si son consonantes (4^a, 5^a u 8^a) que si son disonantes (tritonos) (TREHUB [2001] 2003, 6-7); y
4. los contrastes tímbricos [< timbre = cualidad sonora que permite distinguir un sonido de otros de igual tono, duración y volumen] que, a pesar de ser un componente esencial en el habla y en otros sistemas de organización interna similares, rara vez son la base escogida para la creación de sistemas musicales¹²⁷.

Por su parte, Carolyn Drake y Daisy Bertrand ([2001] 2003, 24-28) han identificado cinco procesos temporales –destinados a superar las limitaciones impuestas por el espacio de la memoria [*memory space*] y por el tiempo de procesamiento [*processing time*]–, que podrían ser definidos como universales de la música:

1. Segmentación y agrupamiento [*Paradigma de segmentación lineal*].
La segmentación en secuencias lineales suele obedecer a características «superficiales» como el timbre, el tono, la intensidad, la duración, las pausas, etc. Mientras en el agrupamiento prima lo similar y contiguo en detrimento de lo irregular y/o discontinuo.
2. Predisposición a la regularidad [*Paradigma de la discriminación temporal entre secuencias regulares e irregulares*]
«Processing is better for regular than irregular sequences. We tend to hear as regular sequences that are not really regular» (25).
Nuestro sistema puede codificar dos [igual / diferente] o tres [igual / más largo/más breve] categorías de duración, aunque como sistema de codificación sea relativo y no absoluto (25).
La capacidad para detectar pequeños cambios en una secuencia isócrona ya es funcional en los bebés de dos meses, los cuales son

¹²⁷ «The physical reason is the dramatic changes in timbre usually require some change in the way the instrument is excited or in the geometry and resonance properties of the instrument itself [...]. The cognitive reason is that timbral contrasts are not organized in a system of orderly perceptual distances from one another, for example, in terms of timbre intervals. In pitch, having a system of intervals allows higher-level relations to emerge» (PATEL [2008] 2010, 32-33).

capaces de habituarse a un *tempo* concreto, y de reaccionar si hay cambios en él (26).

3. Búsqueda activa de la regularidad [*Paradigma de la sincronización con las secuencias musicales*]

«We spontaneously search for temporal regularities and organize events around this perceived regularity» (26).

La búsqueda de regularidad necesita abstraer la regularidad subyacente, incluso cuando la interpretación musical tiende a enmascararla (27).

El pulso [musical] –en tanto marco organizativo donde otros eventos encuentran su lugar– es un buen ejemplo de este tipo de «interiorización».

4. Corsé temporal de procesamiento óptimo [*Paradigma de detección de irregularidades en secuencias complejas*]

El procesamiento de información es más efectivo si ésta llega a velocidad intermedia.

«Detection [is] better for the slowest subsequence when the complex sequence [is] fast, and better for the fastest subsequence when the complex sequence [is] slow» (28).

5. Predisposición a las proporciones de duración simple [*Paradigma de la reproducción rítmica*]

«We tend to hear a time interval as twice as long or short as previous intervals» (28).

La comprensión¹²⁸ de la música es el resultado de una construcción derivada de procesos mentales que transforman lo captado acústicamente en representaciones coherentes y jerarquizadas. Los especialistas en cognición musical Stephen McAdams y Emmanuel Bigans han elaborado un modelo de

¹²⁸ «Comment entend-on ? La question paraît paradoxale : il semble tout simplement que les oreilles perçoivent des sons, et que ce processus de perception concerne l'acoustique – neuro-acoustique et psycho-acoustique. Certes. Mais encore faut-il distinguer perception des phénomènes acoustiques et organisation de cette information acoustique en représentations sonores cohérentes et hiérarchisées : c'est ce que différencie l'anglais avec *audition* et *hearing* – en français, le couple entendre/écouter ou *audition/écoute* est impropre à rendre cette distinction, car il ne s'agit pas d'une différence d'attention, mais d'une différence entre processus physiologique, nerveux d'une part, et cognitif d'autre part» (GRIBENSKI 2005, 99).

escucha musical en cinco etapas sucesivas para explicar cómo «la plupart des auditeurs possèdent et utilisent des processus perceptifs et cognitifs hautement sophistiqués pour comprendre, apprécier et participer aux activités musicales¹²⁹ (En GRIBENSKI 2005, 101). Esas cinco etapas –a las que se podría añadir la de asignación de valores simbólicos, siempre y cuando fuera posible vincular los procesos cognitivos con códigos culturales– son: 1) transformación de las vibraciones aéreas en impulsos nerviosos, 2) tratamiento de la información acústica organizada en imágenes auditivas coherentes, 3) segmentación de la superficie sonora en lapsos temporales, 4) establecimiento de una jerarquía de eventos, y 5) percepción de esquemas de tensión y distensión musicales (101-102).

Debido a todo lo visto hasta el momento, no debería sorprendernos la aseveración de que «la música es procesada mediante un sistema modular y [que] distintas áreas del cerebro se encargan de procesar sus distintos componentes» (SORIA-URIOS 2011, 45). El recorrido de dicho procesamiento es, a grandes rasgos, el siguiente: después de ser transformada en impulsos neurales, la información abandona el oído interno y viaja a través de diversas áreas del tronco encefálico hasta alcanzar la corteza auditiva, que alberga varias subregiones importantes para la decodificación y representación de los diversos aspectos sonoros¹³⁰. A partir de allí, la información aportada por la corteza auditiva interactúa con muchas otras áreas cerebrales, especialmente con el lóbulo frontal donde se configura y actúa la memoria. De la interacción con la región orbitofrontal –entre muchas otras– dependerá la evaluación emocional de lo oído, mientras la llegada de información a la corteza motora –zona relacionada con los circuitos de retro-alimentación sensomotores y con el control del movimiento– influirá en nuestra habilidad para bailar o para tocar un instrumento musical (ZATORRE & MCGILL 2005, 312).

Según Isabelle Peretz y Max Coltheart, hasta hace muy poco tiempo la habilidad musical ha sido estudiada como producto de una arquitectura

¹²⁹ Emmanuel BIGAND & Stephen MCADAMS, eds., *Penser les sons. Psychologie cognitive de l'audition* (Paris: Presses Universitaires de France, 1994), 5.

¹³⁰ En la corteza auditiva primaria tiene lugar la identificación de la frecuencia y la intensidad, la corteza secundaria analiza la información armónica, melódica y rítmica; y la corteza terciaria integra toda la información y la transmite a otros departamentos cerebrales.

cognitiva general, pasando por alto que «music is a cognitively unique and evolutionary distinct faculty». En la actualidad, el estudio de dicha habilidad la concibe más «as a part of distinct mental module with its own procedures and knowledge bases that are associated with dedicated and separate neural substrates» (2003, 688). El concepto de modularidad –introducido por el filósofo y psicolingüista Jerry Alan Fodor en *La modularidad de la mente* de 1983– concibe la mente humana como «un conjunto de módulos especializados, sistemas funcionales, memorias diversas, [e] inteligencias múltiples» (GARCÍA GARCÍA 2005, 7), en la que cada módulo, específico y especializado en un tipo de proceso o actividad, se caracteriza por: 1) su rapidez operativa, 2) su automatismo, 3) su especificidad de dominio, 4) la encapsulación de la información, 5) su especificidad neural, y 6) su naturaleza innata. Por lo que «to claim that there is a music-processing module is to claim that there is a mental information processing system whose operation is specific to the processing music», y que «may contain smaller modules whose processing domains may also be restricted to particular aspects of music» (PERETZ & COLTHEART 2003, 688).

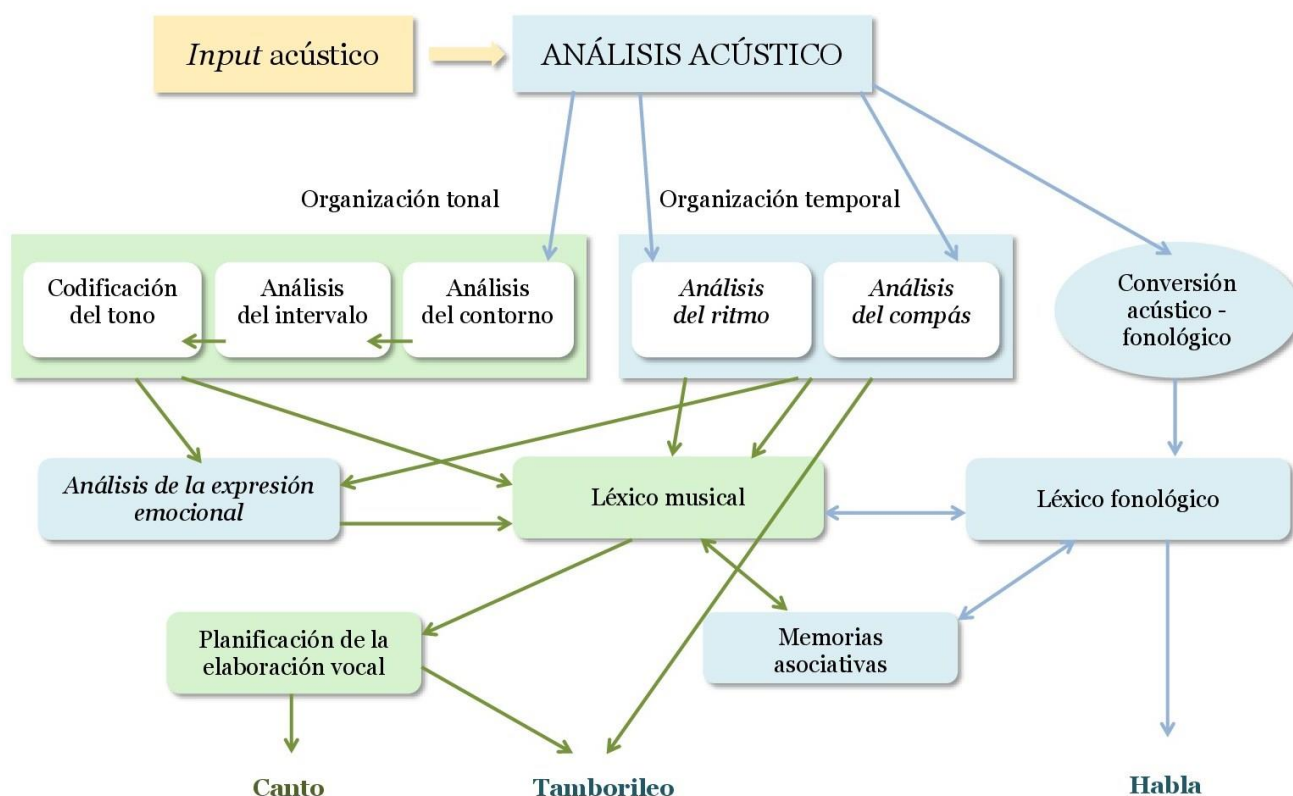


Fig. 8. Esquema de la arquitectura modular del procesamiento de la música vocal de PERETZ y COLTHEART.

En la música vocal (Fig. 8), «the lyric component of the song is assumed to be processed in parallel in the language processing system» (689). Mientras la letra es analizada por el sistema de procesamiento lingüístico, el componente musical atraviesa dos subsistemas –el de «organización tonal»¹³¹ y el de «organización temporal»–. La información resultante pasa al «léxico musical» –sistema representacional que contiene todas las representaciones de frases musicales a las que hemos estado expuestos a lo largo de nuestra vida– donde se registra cada nuevo *input*. El reconocimiento de melodías familiares depende por entero del proceso de selección que tiene lugar en él, del mismo modo que el de los aspectos no musicales se ve determinado por el conocimiento almacenado en las «memorias asociativas». «All the information contained in the song line [...] would be sent to all modules. Only that modules that are specialized for the extraction of such information will respond» (689).

Como ya hemos visto¹³², la memoria juega un papel muy importante no solo en nuestra manera de percibir la música sino también en su propia configuración como «lenguaje» –reconocimiento de parámetros, jerarquización, organización temporal–, aunque el tratamiento de la información acústica difiera en las memorias a corto, medio y largo plazo:

Si la mémoire à court terme intervient au moment même de l'écoute, permettant au sujet de construire une image sonore cohérente, la mémoire à moyen terme permet d'identifier, à l'échelle d'un morceau, des motifs et des caractères récurrents ainsi que leurs transformations éventuelles (dans le cas de variations, par exemple); enfin, c'est la mémoire à long terme qui structure et organise l'esprit musicien (GRIBENSKI 2005, 102).

De hecho, independientemente de que el oyente sea músico o no –con todo lo que esto comporta en lo relativo al desarrollo cerebral¹³³–, en todas las culturas musicales existen «des configurations rythmiques, mélodiques, ou

¹³¹ «Internalizing the rules of one's musical culture naturally makes the processing of tonal structures in that music more automatic and efficient» (LEVITIN 2009, 217).

¹³² Los cinco procesos temporales analizados por Drake y Bertrand.

¹³³ «Several studies have shown that musicians differ from non-musicians in certain aspects of brain function and structure, but questions remain as the whether “musical” skills and functions are related to the functional and structural differences. The commencement of motor and auditory training for students of music starts at a time when the brain and its components are in a critical period of development» (SCHLANG [2001] 2003, 366).

rythmico-mélodiques, qui apparaissent assez fréquemment pour que les auditeurs puissent les avoir stockées en mémoire à long terme sous forme d'un lexique de schémas et de formes prototypiques¹³⁴» (En GRIBENSKI 2005, 103). Pues, como señala Oliver Sacks, «nuestra susceptibilidad a la música requiere [...] sistemas para percibir y recordar la música tremendamente sensibles y refinados, sistemas que superan todo lo que podemos encontrar en primates no humanos», sistemas sensibles tanto a los estímulos de fuentes internas – recuerdos, emociones, asociaciones– como a los procedentes de fuentes externas ([2007] 2009, 59).

A pesar de que la emoción está considerada uno de los aspectos más relevantes en el estudio del fenómeno musical, la neurociencia no parece prestarle aún la debida atención (ZATORRE & MCGILL 2005, 314). El psiquiatra Anthony Storr, por ejemplo, constata su efecto positivo e intrínsecamente gratificante al confirmar que «alivia el aburrimiento, crea [...] movimientos más rítmicos y reduce la fatiga» (En SACKS [2007] 2009, 59). Hoy por hoy, sabemos que la capacidad de la música va mucho más allá, pues no solo está vinculada a cambios anímicos, sino también a los cambios fisiológicos asociados a éstos – variaciones en el ritmo cardíaco, en la respiración o la temperatura corporal–. Según plantean algunos estudios, el cerebro percibe la música como una recompensa, motivo por el cual libera puntualmente grandes dosis de dopamina¹³⁵. Al igual que otros estímulos similares –como la comida o el sexo–, la música depende de un circuito subcortical en el sistema límbico que gestiona las respuestas fisiológicas a los estímulos emocionales. En opinión de Soria-Urios, Duque y García-Moreno, que se hacen eco de los estudios de Trainor y Schmidt ([2001] 2003) y de los de Peretz, Gagnon y Bouchard¹³⁶,

La música [...] no induce emociones sino que comunica información emocional¹³⁷. [...] la música induce cambios fisiológicos en nosotros como cualquier otro estímulo emocional. Datos obtenidos de pacientes con daño

¹³⁴ Emmanuel BIGAND & Stephen MCADAMS, eds., *Penser les sons. Psychologie cognitive de l'audition* (Paris: Presses Universitaires de France, 1994), 261-262.

¹³⁵ Neurotransmisor que actúa en los ganglios basales del cerebro y que está relacionado con el placer.

¹³⁶ Isabelle PERETZ, Lise GAGNON & Bernard BOUCHARD, «Music and Emotion: Perceptual Determinants, Immediacy, and Isolation after Brain Damage», *Cognition* 68 (1998): 111-141.

¹³⁷ Como ya hemos visto, las ideas de Leonard Meyer sobre la relación entre la música y la emoción sintonizan plenamente con este planteamiento.

cerebral bilateral del córtex auditivo muestran que el procesamiento de la música es diferente al de las emociones, ya que estos pacientes no eran capaces de reconocer melodías familiares para ellos antes del accidente cerebral, pero sí que podían clasificarlas como alegres o tristes (2011, 49).

Por otra parte, el hecho de que se den grandes descargas de dopamina en momentos clave de predicción¹³⁸ –tensión > resolución– y evaluación musical parece confirmar que «cultural and social factors clearly have important roles in modulating our emotional response to music» (ZATORRE & MCGILL 2005, 315).

Para Cross, tanto la música como el lenguaje son fruto de nuestros condicionantes biológicos y de nuestra interacción social ([2001] 2003, 42), mientras para Patel,

Language and music define us as human. The traits appear in every human society, no matter what other aspects of culture are absent [...] The central role of music and language in human existence and the fact that both involve complex and meaningful sound sequences naturally invite comparison between the two domains [...]. Humans are unparalleled in their ability to make sense out of sound» ([2008] 2010, 5)

Los *inputs* lingüísticos y musicales proporcionan, como ya hemos visto, «a vast array of information to listeners -including many levels of structure that are simultaneously available -that must be acquired by infants on the road to becoming native listeners». Aunque la posible conexión entre los procesos lingüísticos y musicales a lo largo de la infancia no ha sido suficientemente estudiada, y éstos parecen estar disociados en el cerebro de los adultos, «it is possible that some of the same mechanisms are engaged in learning in both domains» (SAFFRAN [2001] 2003, 32). Según Zatorre y McGill, aunque el procesamiento de la música y el lenguaje no supone una completa superposición de sustratos neuronales, «neuroimaging studies indicate that the some functions, such as syntax, may require common neural resources for both speech and music» (2005, 313). O dicho de otro modo, el hecho de que «within our own minds are two systems that perform remarkably similar interpretive feats, converting complex acoustic sequences into perceptually discrete

¹³⁸ «Prediction and anticipation are truly at the heart of the musical experience» (LEVITIN 2009, 217)

elements (such as words or chords) organized into hierarchical structures that convey rich meanings» (PATEL [2008] 2010, 5) podría estar indicando que existen mecanismos cerebrales similares en el procesamiento sintáctico de ambos sistemas.

Según Lerdahl, las raíces de la música y el lenguaje son las mismas: señales auditivas pre-musicales y lingüísticas, de carácter comunicativo y expresivo, condicionadas por la duración, la acentuación, el contorno, el timbre y el agrupamiento. Las divergencias hacen su aparición con la evolución tras la especialización experimentada por cada sistema ([2001] 2003, 427-428): la música, combinando tonos con una rítmica propia donde no existe la especificidad semántica del lenguaje pero sí una mayor conexión con la emoción, y el lenguaje, construyendo su discursividad a partir de categorías gramaticales de las que la música carece (PATEL [2008] 2010, 6).

Las comparaciones entre la música y el lenguaje han tendido a expresarse tradicionalmente en términos sintácticos o retóricos. A pesar de que los paralelismos más significativos se dan entre las estructuras musicales y las fonológico-prosódicas del lenguaje. (LERDAHL [2001] 2003, 413). En la música y la poesía, por ejemplo, «metrical structure consists of hierarchically related periodicities». Y, aunque se podría objetar que no existen periodicidades en el lenguaje similares a las de la música porque la duración de sílabas y frases es variable, lo cierto es que, al igual que ocurre con el metro, la precisión temporal no deja de ser «a mental construct», pues, a pesar de que la duración del verso suele mostrar más variabilidad que la musical, «many poetic idioms [...] demonstrate considerable regularity. As in music, these verbal idioms approach periodicity as a framework against which expressive deviations take place» (416).

Farbb y Halle, por su parte, consideran que los esquemas métricos son estructuras sometidas a fuertes restricciones de extensión y acentuación, a pautas iterativas o, como en el caso de la música, a una alternancia regularizada de pulsaciones fuertes y débiles, «which explains certain aspect of the organization of syllables in the words of a language, or in the line of metrical verse, and also of timing slots in music» (2012, 19), y que forman parte de un tipo concreto de representación mental. Razón por la cual, y teniendo en cuenta

que «language, poetry, and music are all product of the human mind», no resulta sorprendente encontrar los mismos mecanismos operando en los tres dominios (21).

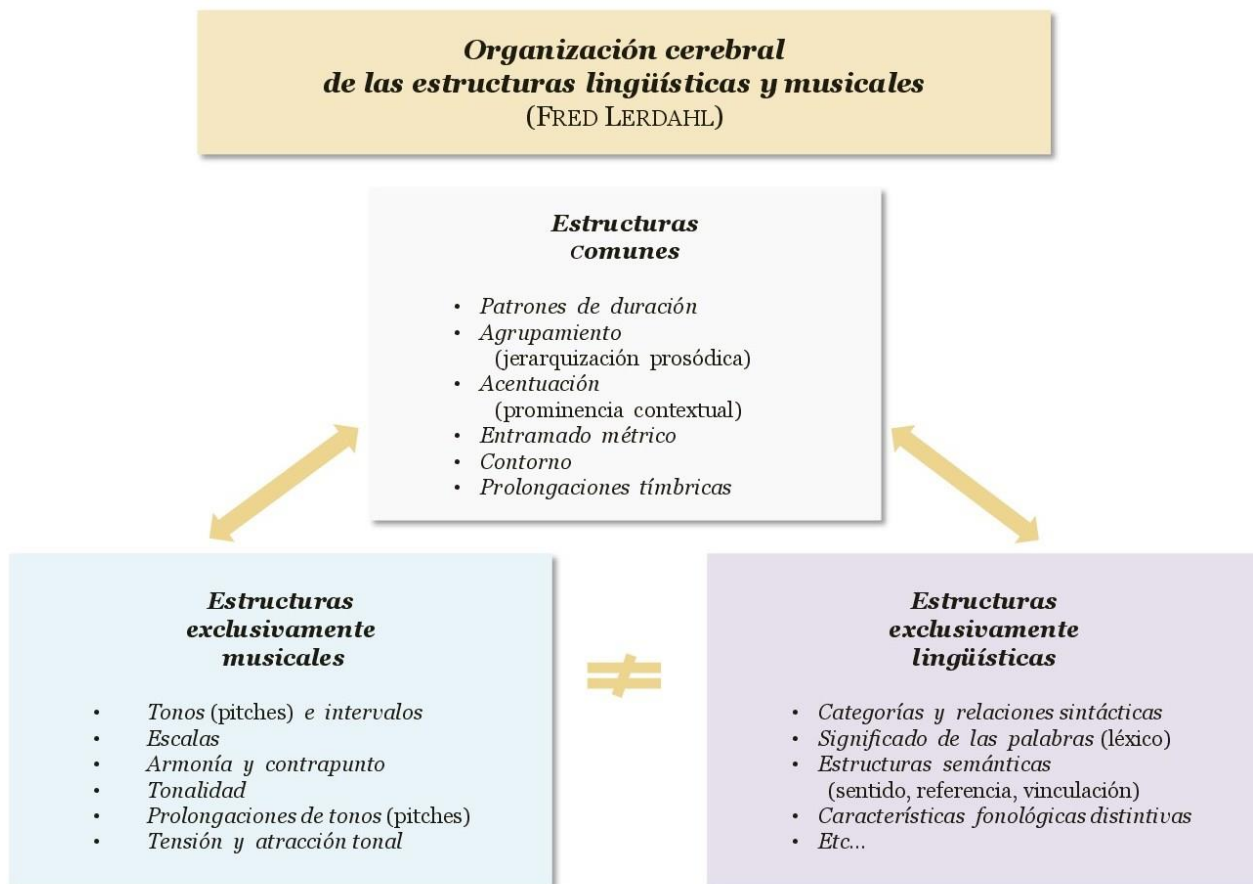


Fig. 9. Organización cerebral de las estructuras lingüísticas y musicales según Fred LERDAHL.

II. 2. LA TEORÍA DE LOS SIGNOS DE PEIRCE

II. 2. 1. *Imaginación y creatividad*

Quizás la razón principal por la que Peirce es tan importante para la historia de las ideas es que incursionó en la filosofía [...] bajo el presupuesto de que si la filosofía quería realmente llegar a algún resultado real y no vagamente especulativo debía abandonar la idea de que las grandes certezas surgen ex nihilo, desde la nada; [...] se debe abandonar que las ideas son “propias”, exclusivas de uno mismo, y comenzar a percibir las como una creación colectiva ¹³⁹.

Para Charles S. Peirce, el hombre es un ser creador en permanente crecimiento y evolución, que «posee una radical apertura, una capacidad de relación y de estar en comunicación con otros que es inherente a su modo de ser», y que, como sujeto, es «un ser histórico y encarnado, culturalmente determinado, embebido de su tiempo y lugar» (BARRENA & NUBIOLA 2007; 2003b, 86).

En la teoría lógico-filosófica de Peirce, el pensamiento humano es esencialmente dialógico [< pensamiento = dialogo del yo consigo mismo], y solo posible a través de signos, lo cual implica que, en la medida que el pensamiento es signico y la vida se define como una sucesión ininterrumpida de pensamientos, el hombre es en sí mismo también un signo¹⁴⁰ (CP 2.228, ca. 1897), o sujeto-signo¹⁴¹ si se prefiere, que vive inmerso en esa red de múltiples

¹³⁹ Jorge WARLEY, «Acerca de la expansión de la teoría de Charles Peirce hacia campos disciplinarios diversos, en particular los del arte y la literatura» (Ponencia, Buenos Aires, 26-27 de agosto 2010), <http://www.unav.es/gep/IVPeirceArgentinaWarley.html>, 17 de agosto de 2017.

¹⁴⁰ «Un signo es [...] algo que tiene una capacidad de representación, de mediación y es también [...] un medio de comunicación capaz de transmitir algo desde el objeto al intérprete» (BARRENA & NUBIOLA 2007).

¹⁴¹ «Solo podemos conocer el yo como un signo, es decir, en tanto que se manifiesta hacia fuera, a través de los hechos externos. Todo lo que podamos decir del yo tendrá entonces una naturaleza semiótica» (BARRENA 2003b, 78).

interconexiones que definen a la *semiosis*¹⁴². Esto supone la renuncia a una concepción cartesiana del ser humano, que concebía el espíritu aprisionado por el cuerpo, por lo que oponía mente y materia en lugar de considerarlas dos aspectos de una misma realidad. En la formulación de Peirce, por el contrario,

Los pensamientos no tienen ese carácter privado e incognoscible que el subjetivismo pretende atribuirles, no están encerrados dentro de nosotros. Lo que hay en el libro del escritor no es simplemente una expresión externa de sus pensamientos, lo que hay en el libro son realmente sus pensamientos. Para Peirce la expresión no es distinta del pensamiento¹⁴³. [...] El pensamiento se expresa al mundo a través del cuerpo. Ahí radica la verdadera unidad de mente y cuerpo: éste no es un mero instrumento de expresión, sino un elemento constitutivo y necesario para la realidad del pensamiento. Sin cuerpo no habría signo. A través del organismo el yo se expresa al mundo y el mundo entra en él (BARRENA 2003b, 84 y 86).

Ésta es la razón por la que Peirce concibe la mente como un fenómeno externo [vs. sensación = aspecto interior de las cosas] (CP 7.364), y a la vez como un espacio con un funcionamiento libre y espontáneo donde las ideas no se asocian mecánicamente¹⁴⁴, y en el que actúa una compleja red de hábitos¹⁴⁵

¹⁴² «It is important to understand what I mean by semiosis. All dynamical action, or action of brute force, physical or psychical, either takes place between two subjects [whether they react equally upon each other, or one is agent and the other patient, entirely or partially] or at any rate is a resultant of such actions between pairs. But by “semiosis” I mean, on the contrary, an action, or influence, which is, or involves, a cooperation of *three* subjects, such as a sign, its object, and its interpretant, this tri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs. *Sémeiōsis* in Greek of the Roman period, as early as Cicero's time, if I remember rightly, meant the action of almost any kind of sign; and my definition confers on anything that so acts the title of a “sign”» (CP 5.484)

¹⁴³ Como bien señala Leconte de Lisle –«padre» del *Parnasse* y uno de los principales impulsores del retorno a las fuentes clásicas en la poesía de mediados del siglo XIX–: «Les idées, en étymologie exacte [ιδέα = forma, concepto] et en strict bons sens, ne peuvent être que des formes et [...] les formes son l'unique manifestation de la pensée» (En DESONAY 1928, 215).

¹⁴⁴ «The mind is not subject to "law" in the same rigid sense that matter is. It only experiences gentle forces which merely render it more likely to act in a given way than it otherwise would be. There always remains a certain amount of arbitrary spontaneity in its action, without which it would be dead» (CP 6.148).

¹⁴⁵ «A habit is not an affection of consciousness; it is a general law of action, such that on a certain general kind of occasion a man will be more or less apt to act in a certain general way» (CP 2.148).

indispensables para la comprensión de la realidad y para el autocontrol de la acción humana¹⁴⁶.

Un hábito, lejos de ser algo reiterativo y monótono, una mera repetición de actos como pobremente se ha entendido muchas veces, de acciones que por obra del hábito llegan a realizarse de una manera mecánica, es más bien una cuestión de expectativas. La aparición del hábito requiere la intervención del raciocinio, y más en concreto de la imaginación. El hábito así formado se convierte en guía racional de nuestras acciones, y el efecto que produce en nosotros la ruptura de esos hábitos, la sorpresa, la ruptura de unas expectativas de las que a veces ni siquiera éramos conscientes, es una invitación a la investigación, a la búsqueda de nuevas formas de expresión artística o simplemente a la búsqueda de una forma de vida más rica y más creativa: en definitiva, una invitación a la búsqueda de nuevos hábitos y de nuevas formas de enfrentarnos al mundo (BARRENA 2003b, 112).

De los hábitos arraigados surgen las creencias, y tanto unos como otras existen gracias a la imaginación¹⁴⁷, que organiza la experiencia haciendo comprensible la realidad y anticipando un mundo significativo y satisfactorio (ALEXANDER 1990, 341). La imaginación es la base de toda interpretación y lo que posibilita «que podamos salirnos de lo predeterminado y proseguir de modos diferentes» (BARRENA & NUBIOLA 2007). Para Mark Johnson, es «a pervasive structuring activity by means of which we achieve coherent patterned unified representations¹⁴⁸», cuya intervención resulta indispensable a la hora de dar sentido a nuestra experiencia, de encontrar conexiones significativas, extraer conclusiones o resolver problemas (1990, 168). En definitiva: «la imaginación ordena la experiencia, anticipa el futuro, permite transformar la

¹⁴⁶ Para Peirce, el autocontrol implica el cultivo consciente de hábitos que son fuentes de libertad, algo de lo que los animales, obviamente, carecen.

¹⁴⁷ En esta línea ya apuntaba Platón, con su concepto de *eikasía* (*La República*, libro VII) y, sobre todo, Aristóteles en su *Acerca del alma* (libro III, capítulo III), donde la imaginación actúa como una dialéctica mental del individuo. Para la inclusión de estos filósofos en la teoría cognitiva: STARR [2013] 2015, 7-11.

¹⁴⁸ Según Leonardo POLO, «la imaginación tiene un esbozo biológico (por lo demás, imprescindible), pero su formación es biográfica y depende, naturalmente, de la enseñanza y de las relaciones sociales. Un hombre aislado, un Robinson, se encontraría con una imaginación “atrofiada”» ([1984] 1987, 363).

propia vida», a la vez que su innegable plasticidad nos permite entender «la racionalidad humana como esencialmente creativa» (BARRENA 2003b, 196).

Para Emma Policastro y Howard Gardner (1999, 217-218), la imaginación es uno de los tres componentes esenciales de la creatividad¹⁴⁹ y la responsable de la originalidad que subyace bajo cualquier idea o acción. La creatividad, tal como la entiende Peirce, genera de manera espontánea e impredecible nueva inteligibilidad (BARRENA 2003b, 53), al discriminar los componentes de una experiencia –que se presenta como un *tótum revolútum*– para «después combinarlos de formas nuevas y creativas¹⁵⁰ (56-57).

Para Peirce, el punto de partida de ese «proceso creativo» que tiene lugar en la mente, comienza con un fogonazo o intuición [*insight*¹⁵¹] donde se combinan lo lógico y lo instintivo. En esa fusión, a la que denomina «abducción», encontramos distintos niveles de subjetividad, de ahí sus puntos de coincidencia con el juego y los sueños. Con el juego, la abducción comparte «las asociaciones imaginativas entre objetos, acciones o ideas que no están relacionadas en un pensamiento menos libre»; con los sueños, la libertad de funcionamiento (146). La abducción, tal como la concibe Peirce, proporciona hipótesis novedosas y «conjeturas espontáneas de la razón. [...] es como un destello de comprensión, un saltar por encima de lo que ya tenemos». Pero, para que se produzca una abducción tras una percepción sensorial o una inquietud interior, es necesario liberar la mente. A ese «momento más instintivo que racional en el que hay un flujo de ideas, hasta que de pronto se ilumina la sugerencia», Peirce lo denomina *musement* (BARRENA 2012, 4). La abducción no

¹⁴⁹ Los otros dos son: el sentido de la relevancia –que contribuye a la elección de lo pertinente– y la inteligencia intrapersonal –que controla las interferencias ilusorias o emocionales–.

¹⁵⁰ «The realities compel us to put some things into very close relation and others less so, in a highly complicated, and in the [to?] sense itself unintelligible manner; but it is the genius of the mind, that takes up all these hints of sense, adds immensely to them, makes them precise, and shows them in intelligible form in the intuitions of space and time» (CP 1.383).

¹⁵¹ Lo instintivo no debe confundirse con lo intuitivo, pues mientras, el instinto es un hábito heredado, la intuición es «cognition not determined by a previous cognition of the same object, and therefore so determined by something out of the consciousness» (CP 5.213). Según Susanne LANGER, «La intuición es el proceso básico de toda comprensión, y opera tanto en el pensamiento discursivo como en la clara percepción sensible y el juicio inmediato [...]. Pero no es un sustituto de la lógica discursiva en la creación de cualquier teoría contingente o trascendental» ([1953] 1967, 37).

solo está presente en el arte o en procesos entendidos tradicionalmente como creativos, sino también en cualquier investigación científica, porque la inferencia abductiva, más allá del ámbito donde la encontremos, es connatural al ser humano.

La abducción es muy diferente de la deducción –que explica– y de la inducción –que evalúa– aunque esté en estrecho contacto con ambas. La abducción, que –como tipo de inferencia– concluye siempre en una hipótesis o una conjetura cuyo carácter plausible la hace aceptable (CP 2.102, 1903), es, en cierto modo, un proceso de adivinación que Peirce explica en estos términos:

Abduction is, after all, nothing but guessing. We are therefore bound to hope that, although the possible explanations of our facts may be strictly innumerable, yet our mind will be able, in some finite number of guesses, to guess the sole true explanation of them. That we are bound to assume, independently of any evidence that it is true. Animated by that hope, we are to proceed to the construction of a hypothesis (CP 7.219, ca. 1901).

Según Guy Debrock, uno de los grandes logros de Peirce ha sido «demostrar que es errónea la suposición de la equivalencia entre deducción y racionalidad, y que la racionalidad abarca necesariamente la inducción y la abducción, por muy débiles que sean esas inferencias» (1998, 23). Pues, como señala Vincent Potter, «la lógica deductiva no es la única clase de lógica, ni la deducción la única clase de argumentación válida, ni el razonamiento necesario la única clase de razonamiento. Hay también razonamiento probable, inferencia abductiva y lógica abductiva»¹⁵² (En BARRENA 2003b, 377).

Por otra parte, la consecución de esa nueva inteligibilidad –«aún no poseída que se intuye y se ama» (BARRENA 2003b, 91)–, a la que nos conduce la inferencia abductiva, no sería posible sin el *ágape*¹⁵³ o «amor creativo» que, en la medida que es *amor a lo que será*, funciona como principio dinámico –permisivo y no condicionado– de cualquier proceso creativo, como impulso

¹⁵² Vincent POTTER, *Charles S. Peirce: On Norms and Ideals* (New York: Fordham University Press, 1977), 145.

¹⁵³ «Suppose, for example, that I have an idea that interests me. It is my creation. It is my creature; [...] it is a little person. I love it; and I will sink myself in perfecting it. It is not by dealing out cold justice to the circle of my ideas that I can make them grow, but by cherishing and tending them as I would the flowers in my garden» (CP 6.289).

evolutivo¹⁵⁴ gracias al cual se crean hábitos de autocontrol y se produce un acercamiento al *Ideal* (202), que «se va haciendo presente a lo largo de toda la acción y toda la vida humana, dando de esta forma continuidad a la conducta y a la historia personal del individuo» (FONTRODONA 1999, 274).

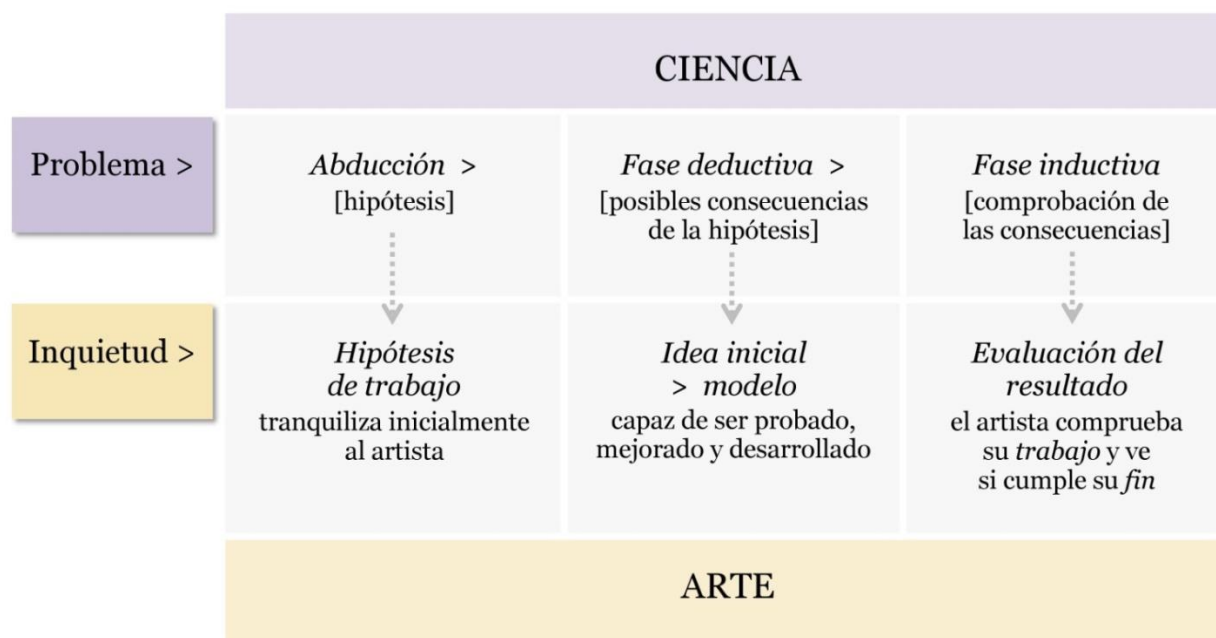


Fig. 10. La tricotomía abducción-deducción-inducción en la investigación científica y en la creación artística.

¹⁵⁴ Según Peirce existen tres principios evolutivos: 1) la evolución por azar [*anancasticismo*], 2) la evolución por necesidad [*tijasticismo*], y 3) la evolución por amor creativo [*agapismo*]. «The line of demarcation between the three modes of evolution is not perfectly sharp. That does not prevent its being quite real; perhaps it is rather a mark of its reality. There is in the nature of things no sharp line of demarcation between the three fundamental colors, red, green, and violet. But for all that they are really different» (CP 6.306, 1893).

II. 2. 2. *La teoría de los signos y su aplicación en la literatura y la música*

*La comprensión de una cosa a través de otra parece constituir un proceso hondamente intuitivo en el cerebro humano; y es tan natural que a menudo nos resulta difícil distinguir la forma simbólica expresiva de lo que transmite*¹⁵⁵.

Hasta ahora hemos visto que Peirce concibe al hombre como un signo al definir la mente humana como un conjunto de hábitos, que generan pensamientos y se ven influenciados por ellos, por lo que cada uno de esos pensamientos y/o conceptos –más allá de la percepción inmediata– son también signos (EP 2.398-2.433).

El concepto de signo de Peirce se aleja bastante del propuesto por Saussure. Primeramente, porque no se centra en el funcionamiento de la lengua sino en cómo se produce el conocimiento humano, y en segundo lugar, porque – en su opinión– el significado de un signo no es inherente a él, sino que depende de la actualización y recreación interpretativa. Esto no implica, sin embargo, negar la posibilidad de interpretaciones sígnicas estables o la relevancia de los códigos culturales, sin los cuales «las evocaciones posibles a partir de un estímulo cualquiera queda[ría]n encerradas en los circuitos del pensamiento subjetivo y responde[ría]n a la sedimentación de la experiencia personal» (RODRÍGUEZ 2016, 916). Para Peirce,

Un signo, o *representamen*, es una cosa que está en lugar de otra para alguien, en algún sentido o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizá más desarrollado. Ese signo que crea lo llamo *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su *objeto*. Está en su lugar no en todos los sentidos, sino en

¹⁵⁵ Susanne K. LANGER, «La forma artística como forma expresiva», *Antología. Textos de estética y Teoría del Arte*, edit. por Adolfo Sánchez Vázquez (México: UNAM, 1978), 149.

relación a un tipo de idea, que a veces he llamado la *base* del representamen¹⁵⁶ (En GOMILA 1996).

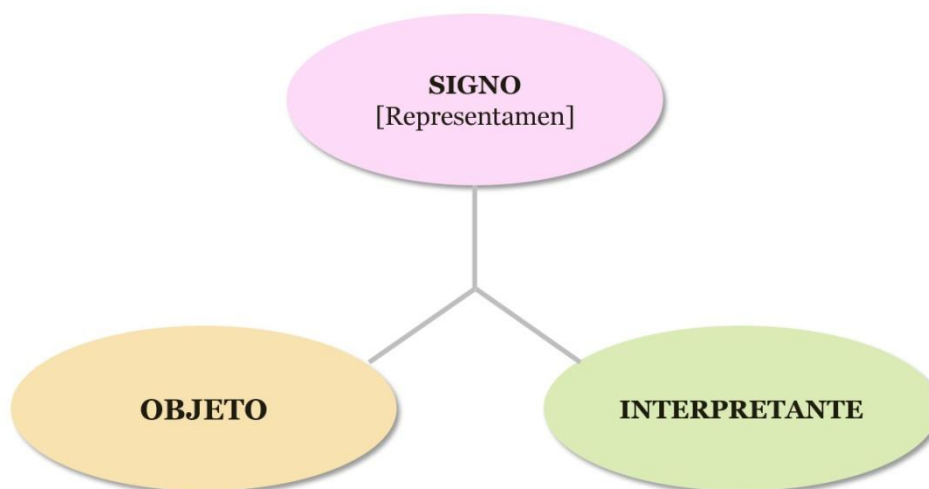


Fig. 11. La tríada signica de PEIRCE

El *representamen* es «signo en cuanto objeto, elemento individual con [...] sus propiedades intrínsecas», que está en el lugar de otra cosa (GOMILA 1996). Pero para llegar a ser un instrumento de conocimiento y/o expresión de la realidad, el representamen debe ser traducido por el *interpretante*, mediante un proceso de inferencia, que tiene en cuenta sus cualidades y la relación que mantiene con el objeto al que sustituye y referencia.

En ese proceso intervienen las «tres categorías universales de la existencia», a las que Peirce denomina: *primeridad*, *secundidad* y *terceridad*. La primeridad –vinculada a las ideas de «libertad», «posibilidad» e «indeterminación»– implica considerar el signo tal cual es sin hacer referencia a objeto alguno, valorando exclusivamente sus cualidades y singularidades. La secundidad –vinculada a la idea de «existencia»– implica considerar el signo tal como es pero en relación con un objeto, uniendo a las cualidades puras captadas por los sentidos su relación con él como existente. La terceridad –vinculada a las ideas de «convención», «ley», y «hábito»– permite conectar las cualidades del signo con lo percibido del objeto dando lugar a leyes y razonamientos. En el ámbito signico, la terceridad se relaciona con el interpretante por su papel de

¹⁵⁶ CP 2.228 [«Division of signs», 1897].

mediador entre el representamen y el objeto. Las tres categorías no son compartimentos estancos, sino más bien «muñecas rusas», donde la secundidad incluye la primeridad, y la terceridad, las otras dos categorías. Sin la terceridad, «que es mediación, hábito o ley, no de una forma estática o rígida, sino como proceso de crecimiento» (MARTINEZ 2001, 179), no hay interpretantes, y, en consecuencia, no hay significación ni conocimiento.

En la definición de Peirce, el signo o *representamen* nos remite a un *objeto* «no en todos los sentidos, sino en relación a un tipo de idea» a la que denomina *base*¹⁵⁷ [*ground*¹⁵⁸] del representamen. Esta idea previa aglutina un número variable de rasgos distintivos del objeto, que encontraremos en el signo y que permitirán su identificación. Al objeto tal como el signo lo representa, Peirce lo llama *objeto inmediato* porque su existencia depende completamente del signo y solo puede ser conocido a través de él. Por este motivo, suele afirmarse que el objeto inmediato encuentra su razón de ser en el interior de la semiosis, pues no puede existir fuera de ella. El *objeto mediato o dinámico*, por el contrario, es exterior a la semiosis porque su existencia es independiente del signo, y su representación –e interpretación– requiere un cierto conocimiento de los múltiples interpretantes generados por semiosis anteriores.

En la teoría de Peirce, la relación del representamen con el objeto dinámico determina tres tipos de signos: los *iconos*, los *índices* y los *símbolos*. Los *iconos* son signos que mantienen con el objeto –existente o no– una relación de semejanza, al ejemplificar sus propiedades¹⁵⁹. Es decir que un signo es un icono cuando se parece al objeto en cierto modo. En la teoría peirceana, existen tres tipos de signos icónicos o *hipoiconos*:

¹⁵⁷ La base, en tanto dispositivo presemiótico que bordea la semiosis condicionándola, «aporta el ambiente propicio a la exploración imaginante, allí se sueña, en tanto puro posible, aquello que del objeto (dinámico) aún no ha sido procesado por la comunidad» (ANDACHT 1996).

¹⁵⁸ En algunos estudios, *ground* aparece traducido como «fundamento».

¹⁵⁹ «Los iconos se asemejan tanto con sus objetos que pueden ser sustituidos por ellos completamente y difícilmente distinguibles de ellos. Como ejemplo de una experiencia icónica, Peirce nos habla de lo que se puede experimentar contemplando un cuadro: “[...] contemplando una pintura hay un momento en que perdemos la conciencia de que ella no es la cosa, la distinción entre lo real y la copia desaparece y resulta de momento una pura ensoñación –ni una existencia particular, ni todavía general. En este momento estamos contemplando un icono”» (SHIRMAHALEH 2010, 54).

- 1) las *imágenes* que, por ser un modo básico de representación, comparten cualidades simples con el objeto –como el epíteto que describe a un personaje o el canto de los pájaros en una pieza musical¹⁶⁰–;
- 2) los *diagramas* que no reflejan semejanza aspectual, sino una analogía con el objeto en la relación entre sus partes constituyentes –como la realidad evocada por un poema a partir de la disposición de ciertos elementos o de los patrones armónicos empleados en su acompañamiento–; y
- 3) las *metáforas* que muestran semejanzas en el modo de representación indicando cierto paralelismo con el objeto.

Las “metáforas” peirceanas son el grupo de iconos más antiguos y difíciles de concebir y de distinguir, ello, quizá, se debe a que son los iconos más relacionados con los sentimientos y las emociones humanas. Hay veces que escuchando una pieza de música o contemplando un paisaje natural, se despierta en nuestra mente una serie de imágenes, o recuerdos, acompañados naturalmente por emociones; cuando oímos esa música o vemos este paisaje, los relacionamos inmediatamente con ciertas imágenes mentales o estados anímicos. Ahora bien, si la relación establecida entre estas imágenes y esa sinfonía o este paisaje, es tan fuerte e inmediato, hasta inconsciente, que para nosotros esa música o este paisaje llegan a significar exclusivamente estas mismas imágenes o estados anímicos, estamos experimentando una metáfora, en términos de Peirce (SHIRMAHALEH 2010, 54).

Esa «inmediatez» es un rasgo de la primeridad que los signos icónicos –como en este caso la metáfora– comparten, como ya veremos más adelante, con los *cualisignos* o iconos puros, los *remas* o el *interpretante emocional*.

¹⁶⁰ «The most elementary mode of myusical representation is grounded on likeness in *acoustic qualities* between sign and object. [...] Images include sounds of nature, such as bird calls, rain, thunder, and sounds produced by man, in rural, urban, domestic or industrial environments» (MARTÍNEZ [1997] 2001, 113)

En su estudio peirceano de la música indostánica, José Luiz Martínez considera que existen tres tipos de metáfora relevantes para el análisis musical:

1) la *paráfrasis*, representación icónica que imita modelos pre-existentes interactuando solamente con la materialidad de la nueva disposición.

«The process of emulating, in a new piece of music, a pre-existing work has been for centuries a traditional discipline for learning music and composition» ([1997] 2001, 129);

2) la *cita*¹⁶¹, injerto de un fragmento o pieza musical en otra obra, donde tiene lugar una interacción de sus significados (130); y

3) la *referencia alegórica*, especie de referencia metonímica basada en el uso de ciertos patrones musicales consagrados por hábito o convención.

«This kind of musical metaphor is usually found as instances of parody and pastiche. [...] A case of allegorical reference occurs, for instance, when a musician imitates the style of another in an exaggerated or ironic way¹⁶²» (132-133).

Independientemente de su denominación y de su mayor o menor vinculación con lo que tradicionalmente define a la metáfora literaria, los tipos de metáfora escogidos por Martínez resultan interesantes para el estudio de la «intertextualidad» musical, así como para el establecimiento de paralelismos entre la música y el lenguaje.

¹⁶¹ Según Heinrich PLETT, existen cuatro tipos de citas: 1) la de autoridad, que implica obligación; la erudita, que –aunque coincide parcialmente con la anterior en el carácter autoritario– se caracteriza por su talante fundamentalmente persuasivo; la ornamental, que contribuye al embellecimiento material del texto; y la poética, cuya carácter final depende de la naturaleza del texto donde aparece insertada (1991, 13-14).

¹⁶² A propósito de esto, GONZÁLEZ MARTÍNEZ puntualiza «fenómenos como los de la ambigüedad, la broma musical, la sorpresa, solo se pueden comprender con relación a un texto basado sobre una serie de convenciones que gocen de un reconocimiento general: extrapolación de ritmos, acentuación desplazada, giros melódicos que cambian la dirección de la frase, sensibles que no resuelven en la tónica, enlaces armónicos conflictivos, cambios de tempo en el interior de una sección, timbres inusitados, etc., [...] Las distorsiones no son sino desviaciones de una norma que queda claramente implícita» ([1999] 2001, 160)

Los *índices*, por su parte, son signos que mantienen con el objeto una relación real –por conexión causal o contigüidad espacio-temporal–. Debido a esto, su existencia depende totalmente de la del objeto, y no de la del interpretante, del mismo modo que la señal dejada por un disparo depende de que haya habido un disparo, incluso cuando no hay nadie que lo considere el causante de la señal (CP 2.304). En literatura como en música, son índices los poetas y músicos en tanto representantes del espíritu de una época; y los estilos, géneros o sistemas, porque remiten a un contexto determinado del que emanan como causa o consecuencia. También encontramos índices en los desarrollos discursivos donde «cada nuevo elemento generador de sentido aparece de forma consecuente con lo que le precede e integrado coherentemente en la totalidad» (GONZÁLEZ [1999] 2001, 142).

Los *símbolos*¹⁶³, finalmente, son signos cuya relación con el objeto no se basa en una conexión existencial –índices– ni en una semejanza –iconos–, sino en una convención que estable un hábito o regla de interpretación (CP 4.431). Los símbolos, que son el fundamento de la conceptualización, suelen desarrollarse a partir de iconos o signos mixtos, y son básicamente de dos tipos (CP 2.293): los *genuinos* –que denotan ideas generales como los toques militares o la escritura– y los *degenerados* que se subdividen en: *singulares* – los que denotan objetos individuales como los himnos nacionales¹⁶⁴, el logotipo de una marca o la expresión latina *carpe diem*– y los *abstractos* –que focalizan la representación en aspectos o cualidades individuales del objeto como el timbre de un instrumento o el color de una flor¹⁶⁵–.

Peirce también establece una tríada sgnica para explicar cómo funciona el signo en sí mismo, sin tener en cuenta sus relaciones con el objeto y el interpretante. El primer tipo de signo es el *cualisigno* que, por pertenecer al orden de la primeridad, representa una cualidad del signo mismo –como el *tempo* de una melodía o la adjetivación en un poema–. El *sinsigno* es un signo de la secundidad, que es algo real o una cualidad encarnada –como la lectura de

¹⁶³ Sobre la definición dada por Peirce, véase nota 84.

¹⁶⁴ Véase nota 85.

¹⁶⁵ «Iconic signs can indirectly be interpreted as abstract symbols» (MARTINEZ [1997] 2001, 143).

un poema, una ejecución musical, el desarrollo tonal de una secuencia o un soneto concreto—. Mientras el *legisigno*, ya en el ámbito de la terceridad, es una ley, hábito social o convención transformada en signo –como la forma sonata o el soneto shakespeariano–.

Como ya hemos visto, en la definición de signo (CP 2.228), Peirce establece tres condicionantes para que algo pueda ser considerado como tal: 1) debe poseer cualidades que lo distingan –como las analizadas en el párrafo anterior–, 2) debe referirse a un objeto al que, evidentemente, sustituye, y 3) debe ser reconocido como representamen de ese objeto. Los dos primeros –de los que ya hemos hablado–, aun siendo necesarios resultan insuficientes, pues solo el tercero, que corresponde a la acción del *interpretante*, puede generar la semiosis por la cual el signo cobra sentido.

Un signo trata de representar, al menos parcialmente, un objeto que es, por lo tanto, en un cierto sentido, la causa o el determinante de un signo, aunque el signo represente su objeto falsamente. Pero decir que él representa su objeto implica que él afecte una mente de tal forma que, de algún modo, determina en aquella mente algo que es mediatamente debido al objeto. Esta determinación, de la cual la causa inmediata o determinante es el signo, y de la cual la causa mediata es el objeto, puede ser denominada como interpretante¹⁶⁶ (En MARTINEZ 2001, 181).

El interpretante, por lo tanto, es el efecto que el signo provoca en la mente del intérprete, pero no es un efecto cualquiera sino un signo equivalente, presumiblemente más desarrollado al ser otra representación del objeto¹⁶⁷. Debido a su naturaleza «transductora», podemos considerar como interpretantes tanto un sinónimo como una definición científica, un signo equivalente en otro sistema, o una simple asociación emotiva. En la teoría de Peirce existen tres tipos de interpretantes: el *inmediato* que, representa las potencialidades

¹⁶⁶ CP 6.347.

¹⁶⁷ Como ya hemos visto –nota 32– en la explicación del concepto de topoi de Monelle, para Umberto ECO, todo interpretante es una unidad cultural, una «entidad observable y manejable» que no solo permite la organización de los datos proporcionados por la experiencia y su conversión en nuevas unidades, sino que, en tanto formulación teórica, resuelve las contradicciones del realismo ingenuo [correspondencia entre signo y objeto físico], del conductivismo [correspondencia entre signo y comportamiento] y del mentalismo [correspondencia entre el signo y entidades no observables como los conceptos, las ideas o los estados de conciencia] ([1973] 1988, 179).

interpretativas del signo; el *dinámico* que supone la actualización de dichas potencialidades; y el interpretante *final* que posibilita una interpretación estable y recurrente gracias a la regularidad y el hábito. Por otra parte, según su relación con el signo y el objeto, los interpretantes pueden ser además: *remas* –donde el signo se considera una posibilidad–, *dicentes o desisignos* –en los que el signo aparece como una proposición–, y *argumentos* –donde el signo es entendido como ley o razón–.

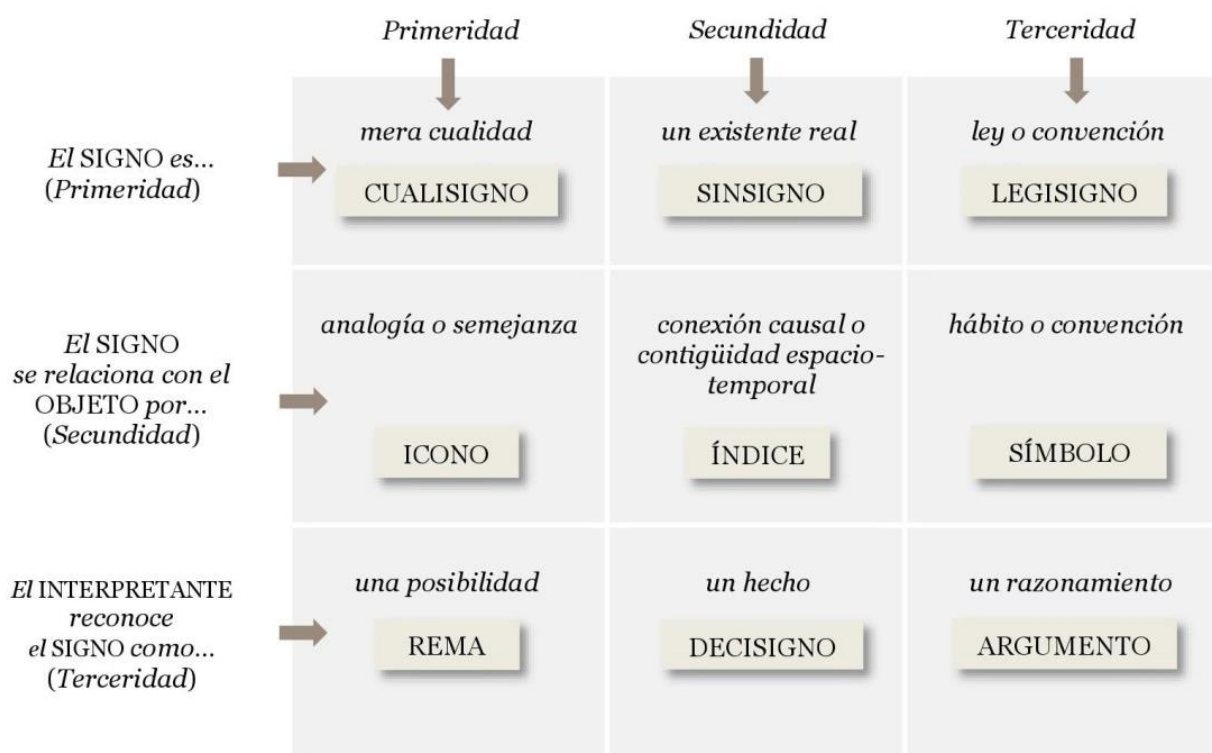


Fig. 12. Tipología signica de PEIRCE.

Existen, por tanto, nueve tipos de signos básicos: los que nos hablan del representamen en sí mismo –*cualisignos, sinsignos y legisignos*–, los que inciden en su relación con el objeto –*iconos, índices y símbolos*–, y los que describen cómo el interpretante entiende el representamen –*rema, dicentes o decisignos y argumentos*–. Todas estas tricotomías básicas están relacionadas entre sí gracias

- a su vinculación con las tres categorías de la existencia –*primeridad, secundidad y terceridad*– (Fig. 12);
- al hecho de que la naturaleza del signo depende siempre de su función en la semiosis global (Fig. 13); y
- a que «los signos “puros”, esto es, los que se basan en una única relación, son escasos, y que son más frecuentes los mixtos» (GOMILLA 1996), por cuya razón, Peirce estableció una tipología de diez signos complejos (Fig. 14) a la que seguiría otra de sesenta y cuatro que no llego a acabar (ATENCIÓN-LINARES 2003, 11).

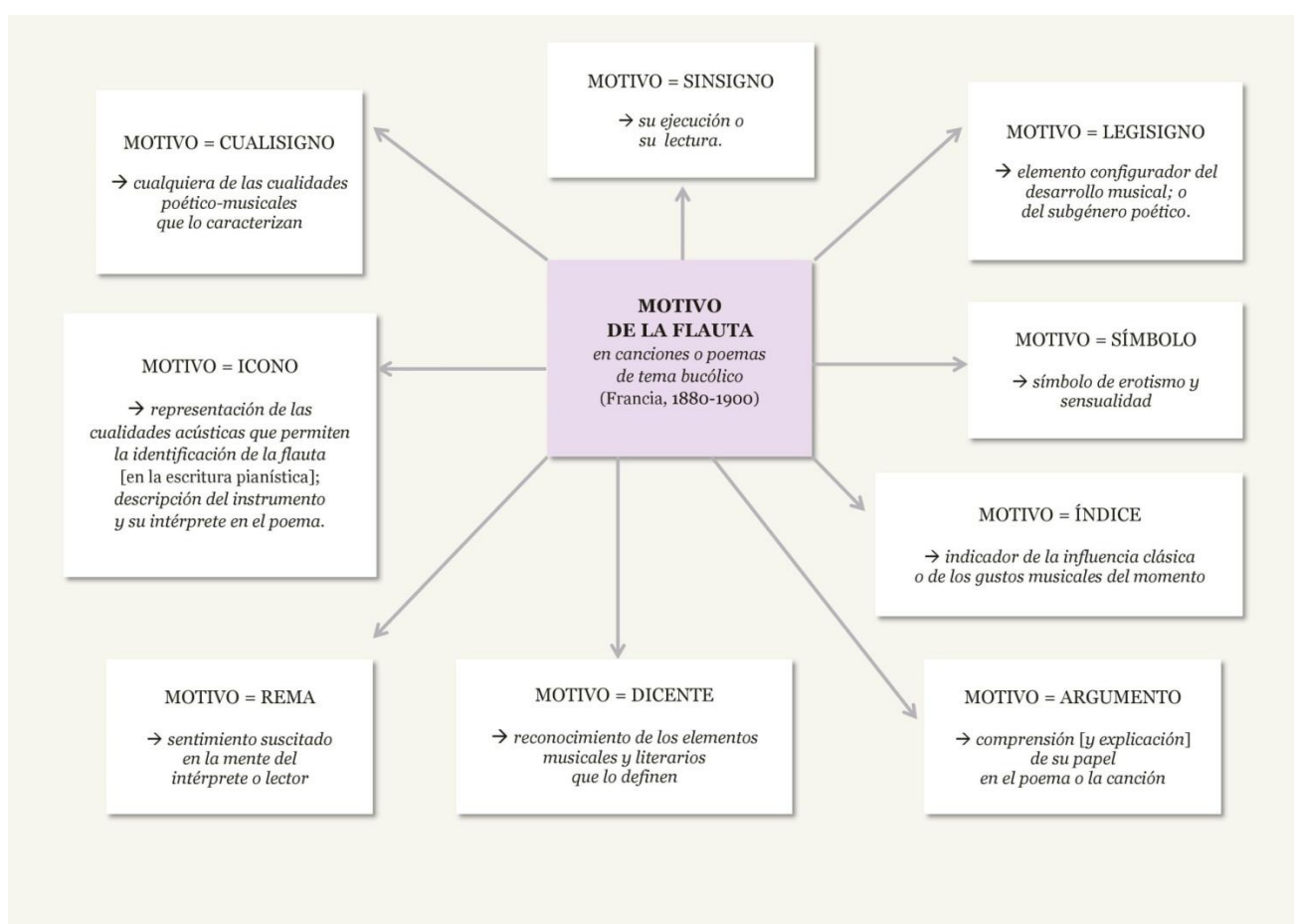


Fig. 13. Un mismo motivo, nueve signos diferentes.

Los diez tipos de signos

(Charles S. Peirce)

CUALISIGNOS	<i>Icónicos Remáticos</i> (1)	
SINSIGNOS	<i>Icónicos Remáticos</i> (2)	
	<i>Indexicales</i> (y réplicas de <i>Legisignos</i>)	<i>Remáticos</i> (3) <i>Dicentes / Decisignos</i> (4)
LEGISIGNOS	<i>Icónicos Remáticos</i> (5)	
	<i>Indexicales</i>	<i>Remáticos</i> (6) <i>Dicentes / Decisignos</i> (7)
	<i>Simbólicos</i>	<i>Remáticos</i> (8) <i>Dicentes / Decisignos</i> (9)
		<i>Argumentos</i> (10)

(1) *rojo* [color] / *metálico* [timbre].

(2) *pies métricos, versos; estrofas* [plasmaciones concretas]; *trinos, mordentes, grupetos; enlaces cadenciales* [plasmaciones concretas].

(3) *grito espontáneo ante una sorpresa; canto de la alondra* [< amanecer], «gallo» [nota falsa] *de un cantante*.

(4) *una elegía* [< duelo]; *el «la» del diapasón* [< afinación temperada].

(5) *diagramas o leyes* [en abstracto]; *enlaces cadenciales* [esquema].

(6) *pronombres demostrativos; acordes de dominante*.

(7) *grito de un heraldo anunciando el rey; un proceso cadencial* [< nueva tonalidad].

(8) *un nombre* [categoría gramatical]; *un motivo, un tópico musical*.

(9) *una proposición ordinaria; una frase musical*.

(10) *un razonamiento o silogismo; una composición musical*.

Fig. 14. Los diez tipos de signos complejos de PEIRCE.

El ámbito del interpretante es, sin lugar a dudas, el elemento más interesante y novedoso de universo sónico ideado por Peirce. A través del interpretante, el hombre –como ser «encarnado, culturalmente determinado,

embebido de su tiempo y lugar»¹⁶⁸– se manifiesta como receptor y creador. Al ser un signo, el interpretante también posee una base o idea previa a la que determinan múltiples factores. En este sentido, sabemos –por lo visto en el apartado II. 1. 3. *Las ciencias cognitivas y sus aportaciones al debate*– que la memoria juega un rol determinante en el desarrollo musical del cerebro humano y en cómo determina dicho desarrollo el procesamiento de nuevos estímulos sonoros. Pero esto no es algo exclusivo de la «inteligencia musical»¹⁶⁹. El antropólogo Daniel Dubuisson (1996), por ejemplo, considera que el hombre se comprende a sí mismo y al mundo que lo rodea a través de la textualidad. Gracias a su «memoria textual» y a su capacidad para la transformación constante de unos textos en otros –«función textual»–, el ser humano construye su pensamiento mediante su conversión en un ser textual coherente y perdurable, para quien el «texto» es, a la vez, el vehículo de un proceso cognitivo gracias al cual se accede a una visión del mundo, y el resultado de un dispositivo preexistente. La relación del hombre con la textualidad tiene lugar, según Dubuisson, en tres ámbitos concretos definidos por la temporalidad:

- 1) el del «hipertexto» –conjunto de todos los textos posibles con sus posibles conexiones que se caracteriza por su movilidad, virtualidad y multiplicidad– [*eternidad textual en perpetuo cambio*, imprevisible a priori];
- 2) el del «corpus» –red textual fija en la que las modificaciones suelen ser lentas y parciales, y que se caracteriza por su duración, estabilidad, actualidad, cantidad y unidad– [*temporalidad textual intermedia*, inteligible a posteriori]; y
- 3) el de los «textos» –manifestaciones individuales de la textualidad– [*temporalidad textual breve* que puede transformarse en intermedia si se generan nuevos corpus].

¹⁶⁸ Cita de Barrena incluida en el primer párrafo del apartado II. 2. 1. *Imaginación y creatividad*.

¹⁶⁹ En su estudio sobre las inteligencias múltiples, Howard GARDNER ([1983] 2001) concibe la inteligencia como un conjunto de habilidades, talentos o capacidades susceptibles de ser desarrolladas, que todo el mundo posee –aunque en niveles de desarrollo dispares–. Según él, existen ocho tipos diferentes de inteligencia en el ser humano: 1) la lógico-matemática, 2) la lingüística, 3) la espacial, 4) la corporal - kinestésica, 5) la musical, 6) la emocional, 7) la naturalista, y 8) la existencial.

En este sentido, la realidad, que rodea al hombre y en la que enraizará la idea que precede al interpretante, se presenta llena de estímulos que activan y afianzan sus potencialidades cognitivas y comunicativas:

Todo conocimiento opera mediante la selección de datos significativos y rechazo de datos no significativos¹⁷⁰: separa (distingue o desarticula) y une (asocia, identifica), jerarquiza (lo principal, lo secundario) y centraliza (en función de un núcleo de nociones maestras). Estas operaciones, que utilizan la lógica, son de hecho comandadas por principios “superlógicos” de organización de pensamiento o *paradigmas*, principios ocultos que gobiernan nuestra visión de las cosas y del mundo sin que tengamos conciencia de ello (MORIN [1990] 2003, 28).

Uno de los aspectos más interesantes del interpretante peirceano es su relación con el intérprete y la tipología de interpretantes –*emocional, energético y lógico*– derivada de sus reacciones, y en cómo ésta se combina con los interpretantes inmediato, dinámico y final. Para no alejarme innecesariamente del propósito de esta tesis, abordaré exclusivamente su interrelación con el interpretante dinámico, a partir de la cual tenemos:

- 1) el interpretante *dinámico-emocional*, cuyo carácter directo –y, por tanto, ligado a la primeridad– obedece a una reacción psicológica del intérprete que implica «the primary semantic effect of a sign» (JABLONSKI 1996, 91), y que es el resultante de la interacción de tres niveles perceptivos: a) el de la «sensación» [*sensation*]¹⁷¹ cuyo recorrido o «state of feeling» está delimitado por dos instantes –el que determina su comienzo y aquel donde acaba¹⁷²–; b) el de la «cualidad del

¹⁷⁰ Deirdre WILSON y Dan SPERBER consideran que esa selección está basada en la «relevancia» de unos datos respecto a otros. «Cualquier *input* (una percepción visual, un sonido, un enunciado, un recuerdo) es relevante para un sujeto cuando entra en contacto con una información previa de la que éste dispone, produciendo con ello una serie de resultados que le incumben. [...] La relevancia no es solo cuestión de todo o nada, sino también de grado. Nos rodean innumerables *inputs* potencialmente relevantes, pero no podemos atenderlos a todos. Lo que hace que un input merezca nuestra atención, entre toda esa multitud de estímulos que compiten por ser relevantes, no es solo que sea relevante, sino que es MÁS relevante que cualquier otro que se nos presenta alternativamente en una misma ocasión» (2004, 239-240).

¹⁷¹ El nivel de la sensación ocupa el segundo lugar en las categorías lógicas de Peirce a pesar de ser el primero a nivel perceptivo.

¹⁷² «When an ear-splitting, soul-bursting locomotive whistle starts, there is a sensation, which ceases when the screech has been going on for any considerable fraction of a minute; and

sentimiento» [*quality of feeling*] que no tiene partes, y donde cada cualidad es única y el sentimiento es un atributo de la conciencia inmediata; y c) el de la «emoción» [*emotion*] que no se caracteriza por externalizar una sensación o por lo generado por un sentimiento, sino por ser «the result of a complex input of sensations and qualities processed by the interpreter's mind» (MARTINEZ [1997] 2001, 156)¹⁷³;

- 2) el interpretante *dinámico-energético*, que –como «a kind of *super-structure* over the emotional interpretant» (JABLONSKI 1996, 91)– supone una reacción física observable de cómo el sujeto percibe el signo, que va «from mental effort such as the component of volition in the hypothetical inference of an emotion, to bodily reactions which can be instinctive or organized and codified» (MARTINEZ [1997] 2001, 158); y que al estar vinculado a la secundidad, puede ser tanto un rema como un dicente o decisigno; y
- 3) el interpretante *dinámico-lógico*, que –por ser una reestructuración consciente de elementos– supone una reacción racional ligada a la terceridad y, por tanto, a la semiosis, donde prevalece la cognición sobre la percepción. «Rational listening [or reading] distinguishes itself from the categories of emotion and energetic physical reactions, for it involves thought on musical [and poetic] habits or laws» (159).

El hecho de que cada uno de estos interpretantes puedan formar parte, en mayor o menor medida, de una misma experiencia [estética], y que el grado de competencia del intérprete –es decir, su manejo de los códigos– no le impida responder a un mismo estímulo sígnico de un modo diferente en función de sus circunstancias, supone un avance cualitativo respecto a otras tipologías de la

at the instant it stops there is a second sensation. Between them there is a state of feeling» (CV 1.332).

¹⁷³ «Now, when our nervous system is excited in a complicated way, there being a relation between the elements of the excitation, the result is a single harmonious disturbance which I call an emotion. Thus, the various sounds made by the instruments of an orchestra strike upon the ear, and the result is a peculiar musical emotion, quite distinct from the sounds themselves. This emotion is essentially the same thing as an hypothetic inference, and every hypothetic inference involves the formation of such an emotion» (CP 2.643).

recepción más jerarquizadas, como la propuesta por Theodor W. Adorno en su *Introducción a la sociología de la música* (1962)¹⁷⁴.

Si el ámbito del interpretante es aquel donde todo cobra sentido, donde el ser humano «interpreta» la realidad sígnica en la que está inserto a partir de sus competencias y condicionantes –genéticos, educacionales y socioculturales–, también supone un punto de encuentro, donde coinciden diferentes procesos semióticos o niveles de representación del objeto dinámico, tal como ocurre con el corpus temático de esta tesis, donde los modelos clásicos son reinterpretados en el tiempo a través de sucesivas recreaciones.

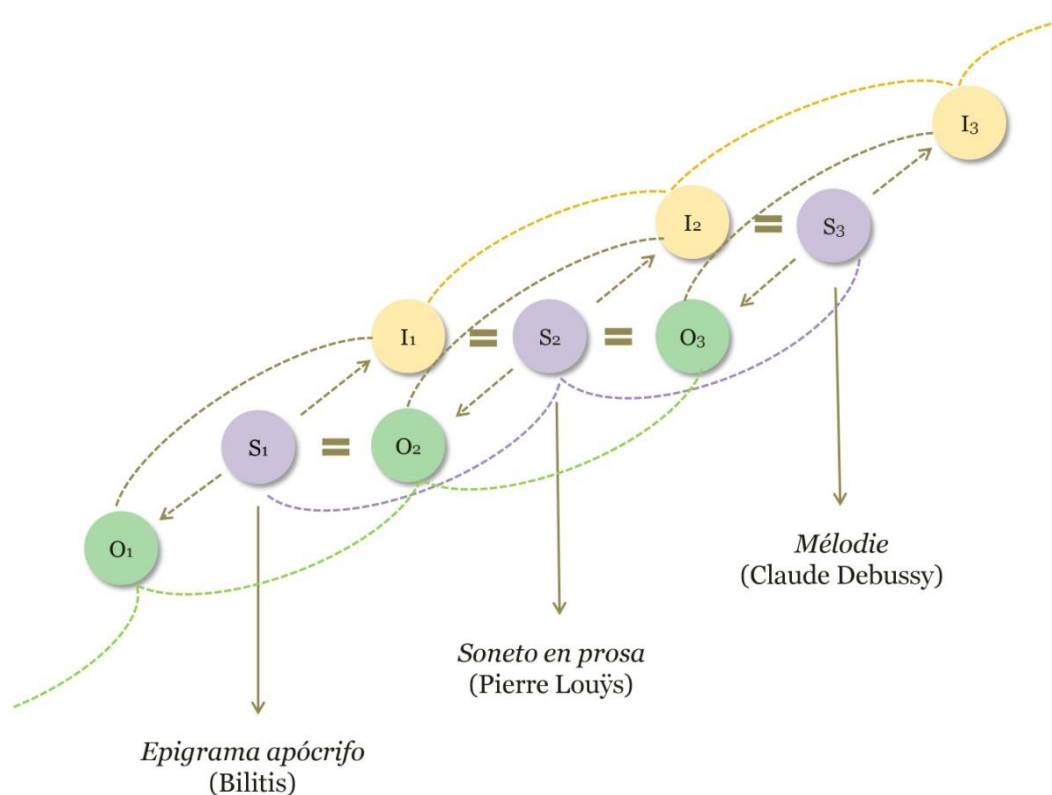


Fig. 15. Cadena de representación del corpus de esta tesis

¹⁷⁴ «Ces comportements typiques de l'écoute musicale décrits par Adorno sont les suivants: 1) l'expert, 2) le bon auditeur, 3) le consommateur de culture, 4) l'auditeur émotionnel, 5) l'auditeur de ressentiment, 6) l'auditeur de divertissement, 7) l'auditeur indifférent à la musique» (BORIO [2002] 2007, 112, n. 10)

II. 3. RAZONES PARA LA ELECCIÓN DE ESTE MARCO METODOLÓGICO

Une composition [musicale] est constituée d'une chaîne d'icônes, d'indices et de symboles qui peuvent se succéder dans n'importe quel ordre possible. De même, toute unité, toute élément du syntagme a ses propres legisigns qui ont servi de modèle ou de type pour sa création, pour sa structure en tant que sinsign, et pour son qualisign, c'est-à-dire ses qualités sonores concrètes [...]
Ces relations sémiotiques servent d'organes à un être musical, d'antennes et de tentacules avec lesquels s'oriente et réagit à son environnement. Il en reçoit de la "nourriture". Sans ses "tentacules", une oeuvre musicale dépérirait et mourrait.
Les relations sémiotiques sont les sources véritables de la sémantique musicale; ces relations forment un pont entre une oeuvre musicale autonome et le monde sensible ¹⁷⁵.

A partir de todo lo visto a lo largo de esta extensa introducción podemos concluir que, en lo relativo a la significación musical y la relación entre la música y el lenguaje:

- La música acompaña al hombre desde su nacimiento, y su nivel de desarrollo depende –al igual que el del lenguaje– enteramente de los condicionantes culturales. Lo cual contrasta con ciertos planteamientos tradicionales, que la situaban como antesala del aprendizaje lingüístico.
- La base biológica, que posibilita el desarrollo de las habilidades musicales, responde a una serie de constricciones físicas y psicológicas, o, si se prefiere, a las características de ciertas estructuras cerebrales, como la capacidad de retención de la memoria, o la facilidad de procesamiento de ciertos intervalos y su posterior organización en escalas.
- La concreción cultural de ese potencial biológico ha dado lugar a lo largo del tiempo a la aparición de diferentes tipos de constructos estilísticos.

¹⁷⁵ Eero TARASTI, *Semiotique Musicale* (Limoges: Presses Universitaire de Limoges, 1996), 86-87.

- El «sistema tonal» es un constructo estilístico y, por tanto, una concreción cultural sometida a los avatares del tiempo y del espacio, por lo que no es –huelga decirlo– la música en sí misma, sino una de sus múltiples manifestaciones.
- Su identificación como sistema estilístico reduce su visión de la a-referencialidad musical, y de la estrechísima relación de la música con el universo emocional del ser humano al ámbito de las elecciones intraculturales, que –en este caso– fueron aportaciones del Romanticismo a un sistema musical ya establecido, que hasta entonces había funcionado a partir de otros parámetros configuradores.
- La estrecha vinculación del sistema tonal con el lenguaje poético tiene su principal referente en la *mousikē* griega, principalmente en lo relativo a la supremacía del lenguaje sobre la música. Del mismo modo que el *ethos* musical griego subyace en nuestra necesidad de asignarle un sentido emocional a las diferentes escalas y tonalidades.
- La música no induce emociones sino que comunica información emocional, por lo que su potencial afectivo depende del sistema al que pertenece, y de su continua actualización.
- La supuesta «ambigüedad» de la música no sólo tiene su origen en la evidente plurisemia de los términos musicales, sino que también puede derivar del enfoque dado a su estudio, o de la mayor o menor capacidad de sus oyentes a la hora de relacionar sus partes de manera significativa.
- La significación musical se basa en una serie de valores sémicos (culturales, estilísticos, estructurales, descriptivos, afectivos y simbólicos), cuya actualización viene determinada por diversos mecanismos básicos, como: la confirmación o ruptura de expectativas, las asociaciones, los contrastes o las correlaciones psico-físicas, que encontramos en los esquemas de tensión-distensión, resonancia emocional y espacialidad.
- La antinomia referencial/a-referencial (autorreferencial), que suele utilizarse para diferenciar la música de otros lenguajes como el verbal, obedece a una distinción desfasada, que no contempla la co-existencia de ambas tendencias en las distintas artes, y que tiende a confundir la referencialidad con la mimesis de lo real.

- Los signos musicales no siempre presentan una morfología fija y su código es más dinámico y cambiante que el lingüístico, por lo que su identificación como signos es posible gracias a ciertas predisposiciones innatas, al conjunto de competencias adquiridas, y a nuestra voluntad de incluirlos en la «traducción» de la realidad sígnica que nos rodea.
- No existe consenso sobre la transposición musical de obras literarias. Aunque sí lo hay sobre la imposibilidad de «traducir» unidades mínimas, lo cual implica la necesidad de comparar estrategias y sentidos globales para hallar analogías intersistémicas.
- En el caso de la música vocal, la presencia de la fuente literaria apunta a una interrelación diferente, que podríamos calificar como de transmutación musical *in praesentia*, donde el referente ya no es el texto –mero accidente no esencial– sino el pensamiento subyacente¹⁷⁶.
- En la música vocal se dan los niveles máximos de interconexión entre ambos lenguajes, como evidencian los numerosos paralelismos que se han detectado en su procesamiento cerebral, y, el conjunto de estructuras comunes, que hallamos en la línea vocal.
- Respecto al análisis del rol de la música en la canción de concierto del siglo XIX, existen cuatro modelos no excluyentes: 1) el que apunta a la absorción musical de la significación literaria, 2) el que defiende la supeditación de la música a la significación textual, 3) el que reafirma su independencia respecto al lenguaje, y 4) el que plantea la canción como un espacio de superposición intertextual.
- Mientras, el estudio sobre la discursividad de la música tonal suele centrarse en los modelos, arquetipos, y tópicos; en la interrelación entre procesos temáticos y tonales; en su segmentación en secciones; en su continuidad/discontinuidad discursiva; y en sus modos de enunciación.

La elección de la semiótica de Peirce como marco metodológico viene determinada por seis aspectos fundamentales relacionados con su teoría sígnica:

¹⁷⁶ Luis MARTÍNEZ-FALERO parte de la misma idea en su estudio –con base cognitiva– de los procedimientos literarios y pictóricos, que conectan temática y formalmente las obras de Paul y Gisèle Celan (2017, 60-71).

1. no parte de la lingüística –como ocurre con otras propuestas semiológicas– sino del conocimiento humano, lo cual la convierte en el marco idóneo para un estudio intersistémico e interdisciplinar;
2. plantea la realidad como un universo sígnico, donde todo puede ser interpretado y, por tanto, «traducido»;
3. concibe el ser humano como un signo, aspecto que permite estudiar su pensamiento de un modo objetivo, teniendo en cuenta la red de múltiples interconexiones en la que vive y crea;
4. ofrece una alternativa lógica a la problemática de la referencialidad y de la conexión con lo «real» de los lenguajes artísticos;
5. su concepción triádica del signo le lleva a descartar una relación inherente entre contenido y forma, planteando la asignación de sentido como un proceso dinámico basado en la relación entre el signo, su referente y la interpretación que de su relación hace el intérprete; e
6. introduce el concepto de interpretante, que –en su vertiente dinámica– muestra claramente el papel desempeñado por la emoción, la voluntad y la racionalidad humana en la significación.

Sin olvidar, que –como marco metodológico– permite la aplicación de un enfoque interdisciplinar en el análisis de los contextos de creación, publicación y ejecución; y en el temático-formal de los poemas y canciones, en tanto signos complejos conformados por un entramado de signos menores.

El análisis de los poemas será independiente del de las canciones, debido a que inicialmente no fueron escritos para su *mise-en-musique*, y en el de las canciones analizaré el texto poético como un componente más del texto heterosemiótico, aunque sin olvidar –como es lógico– su literariedad previa.

Finalmente, me gustaría añadir que –para complementar el análisis de la iconicidad literaria y musical– tendré en cuenta los tres tipos de intertextualidad planteados por Heinrich Plett (1991, 7):

- 1) la *material* –repetición de signos–,
- 2) la *estructural* –repetición de normas y estructuras–, y
- 3) *material-estructural* –repetición de signos, normas y estructuras–;

sus cuatro modos de repetición intertextual (19):

- 1) por *afirmación* –relación no conflictiva–,
- 2) por *negación* –búsqueda de originalidad–,
- 3) por *inversión* –necesidad de subvertir o parodiar–, y
- 4) por *relatividad* –repetición desestructurada en *collages* o montajes–;

así como sus cuatro tipos básicos de transformación intertextual (20-23):

- 1) la *sustitución* de códigos artísticos [*medial substitution*], de códigos lingüísticos [*linguistic substitution*] y de conjuntos de reglas [*structural substitution*];
- 2) la *adición* de elementos textuales por *coordinación* –aumento de extensión– o *subordinación* –incorporación de meta-textos–;
- 3) la *sustracción* o eliminación de elementos del pre-texto; y
- 4) la *permutación* o cambio del orden de los mismos.

Todo ello configura la metodología de este trabajo, como se podrá apreciar en los análisis, tanto de los poemas de Pierre Louÿs escogidos por Claude Debussy como del ciclo de *mélodies*, que sirven como campo crítico para este estudio de literatura comparada con la semiótica de Peirce como base epistemológica.

III.

LES CHANSONS DE BILITIS DE PIERRE LOUÏS

III. 1. CONTEXTO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

III. 1. 1. *Pierre Louÿs, un joven dandi en la Arcadia simbolista*

*Muchacha de las cejas arqueadas,
ninfa de las aguas, perla del mar,
tengo que hablarte, detente;
en el lecho en que duermes por la noche,
déjame que me acueste*¹⁷⁷.

Pierre Louÿs publicó su primera versión de *Les Chansons de Bilitis* – pseudotraducción en *prose rythmée* de los epigramas de una poeta griega del siglo VI a. C. en los que ésta evoca sus experiencias amorosas– a finales de 1895¹⁷⁸.

Desde sus inicios, la breve e intensa vida literaria de Louÿs¹⁷⁹ estuvo condicionada fundamentalmente por tres factores: 1) la «*crise de vers*»¹⁸⁰ (>

¹⁷⁷ Pierre LOUÏS, *Les Chansons de Bilitis* (Madrid: Valdemar, 2008), 237.

¹⁷⁸ La definitiva es la de 1900 [4ª edición] porque, aunque el número de «poemas» es idéntico al de las dos ediciones de 1898 [146 canciones –55 nuevas– + 12 «no traducidas»], es la primera vez que Louÿs reconoce públicamente su autoría.

¹⁷⁹ Se retiró de la vida pública a los 29 años, aunque siguió realizando estudios sobre diversos autores y escribiendo obras de temática erótico-pornográfica. Tras su muerte –acaecida en 1925 a la edad de 55 años– fueron publicadas algunas de sus obras inéditas como: *Journal inédit* (1926), *Manuel de civilité pour les petites filles à l'usage des maisons d'éducation* –prosas libres– (1926), *Psyché* –roman– (1927), *Histoire du roi Gonzalve et des Douze Princesses* –roman libre– (1927), *Poésies érotique de Pierre Louÿs* (1927), *La Femme* –poèmes libres. Mytilène. À l'enseigne de Bilitis– (1938), *Les Chansons secrètes de Bilitis* –prosas libres– (1933), *Pervigilium mortis* –poème– (1945), *Le Trophée des vulves légendaires. Neuf sonnets sur les héroïnes de Wagner, rêves au pied du Venusberg en août 1891* –poèmes livres– (1948), *Pastiches et Parodies* –poèmes livres– (1981), *L'Île aux Dames. Ébauche pour un roman érotique* (1988) o *Journal de Meryem, suivi des Lettres inédites à Zohra bent Brahim* (1992) (GOUJON [1988] 2002, 840-841).

¹⁸⁰ Término empleado por Mallarmé en *Divagations* (1897), para referirse a la crisis que estaba viviendo el lenguaje [poético], «una crisis fundamental [...] que coincid[ió] con una crisis

consolidación de nuevos géneros y formas poéticas), 2) su fascinación por las mujeres y la sexualidad femenina, y 3) una visión de la Antigüedad ajena a la moralidad cristiana.

En el breve espacio de tiempo que medió entre la finalización de sus estudios de bachillerato (1889) y su consagración literaria gracias a su novela *Aphrodite* (1896), Louÿs no solo consiguió formar parte de los círculos literarios más relevantes del momento –el simbolista-decadentista de Mallarmé, y los parnasianos de Leconte de Lisle y Heredia¹⁸¹–, sino también escribir sus obras más conocidas¹⁸². Estimulado por Heredia, tradujo con gran éxito las poesías completas de Meleagro¹⁸³ (1893) así como los *Diálogos de las cortesanas* de Luciano de Samosata (1894). Fue fundador y coeditor –junto con Gide y Valéry– de *La Conque*¹⁸⁴. Asesoró a Oscar Wilde en la versión francesa¹⁸⁵ de su *Salomé* y ayudó de múltiples maneras a Debussy en la gestación de su ópera

social, y por eso también con una crisis de representación y en última instancia de sujeto» (PERCIA 2014, 1287).

¹⁸¹ «Les Mardis [de Mallarmé], ouverts dès la fin 1877, deviendront, dans la seconde moitié des années 1880, un des “rite[s] de la vie littéraire de Paris”, attirant même quelques poètes ou artistes étrangers, ils ne seront cependant qu’un rite particulier à l’intérieur d’un rite général, celui des réunions hebdomadaires chez les poètes en vue, en rivalité avec d’autres avant de les surclasser tant dans le prestige externe que dans le luxe interne de la ritualisation: Mercredis de Leconte de Lisle, Samedis de Heredia avec leurs boissons et leurs fumeries spécifiques (thé et cigares chez Leconte et Heredia, cigarettes roulées, pipes et grogs chez Mallarmé)» (DURAND 1999, 113).

¹⁸² El libro de poemas *Astarté* (1892), la novela lírica *Les Chansons de Bilitis* (1895) y la ya mencionada *Aphrodite* (1896).

¹⁸³ La suya fue la primera traducción completa al francés de la obra del epigramista griego que vivió entre los siglos II y I a. de C.

¹⁸⁴ Louÿs concibió *La Conque* como un nuevo *Parnasse Contemporain*, ese *recueil de vers nouveaux* que, con sus tres volúmenes –1866, 1871 y 1876–, había catapultado al Parnaso como vanguardia poética. La revista publicó 12 números –entre el 15 de marzo de 1891 y el 1 de enero de 1892– en elegantes tiradas de cien ejemplares sin hacer «aucune concession aux goûts du public ou de la critique» y representando «le *nec plus ultra* du Symbolisme». En cada número, un grupo de jóvenes poetas –muchos de ellos inéditos– recibían el apoyo de un poeta laureado. La lista de esos doce poetas consagrados, que encabezaron con su *frontispice* los doce números publicados [Leconte de Lisle, León Dierx, Heredia, Mallarmé, Swinburne, Judith Gautier, Verlaine, Moréas, Morice, Maeterlinck y Régnier], da una idea del importante «apoyo» literario [de parnasianos y simbolistas] que recibieron Louÿs y sus amigos, Gide y Valéry (GOUJON [1988] 2002, 124-125).

¹⁸⁵ Versión escrita para Sarah Bernhard que Wilde dedicó a Louÿs. «Wilde était alors dans toute sa gloire. Il venait de publier *Le Portrait de Dorian Gray* et *Inventions*. Les salons parisiens, après ceux de Londres, se l’arrachaient. Maniant le paradoxe, il tenait le rôle d’un professeur de beauté, proclamait un immoralisme tranquille, affirmait la supériorité de l’art sur la nature, et soutenait que l’homme était fait pour le bonheur. Hédonisme bien fait pour séduire Louÿs» (GOUJON [1988] 2002, 179).

Pelléas et Mélisande. Fue un asiduo de las salas de concierto y espectáculos operísticos parisinos, y con solo veintiún años logró ser admitido en el círculo íntimo de la viuda de Wagner en Bayreuth. Sin olvidar –en este breve recorrido por la etapa más brillante de su vida– sus múltiples y exóticas aventuras amorosas, auténtica fuente de inspiración de sus obras literarias.

III. 1. 2. *La crisis del verso. Verso libre y poema en prosa*

*Si maintenant, on nous interroge sur cette forme de la poésie qu'on appelle le vers, nous répondrons franchement que cette forme du vers, du rythme, de la mesure, de la cadence, de la rime ou de la consonance de certains sons pareils à la fin de la ligne cadencée, nous semble très indifférente à la poésie. [...] Bien que nous ayons écrit nous-même une partie de notre faible poésie sous cette forme, par imitation et par habitude, nous avouerons que le rythme, la mesure, la cadence, la rime surtout, nous ont toujours paru une puérité, et presque une dérogation à la dignité de la vraie poésie*¹⁸⁶.

Para George Steiner, la crisis que vivió la poesía a finales del siglo XIX se debió a «la conciencia de la brecha entre el nuevo sentido de la realidad psicológica y las antiguas modalidades del discurso retórico y poético», que llevó a algunos poetas –como Rimbaud, Lautréamont o Mallarmé– a romper «los límites tradicionales de la sintaxis y la definición», con el objetivo de restaurar en el lenguaje «un estado fluido, provisional», que devolviera a la palabra su «poder de encantamiento». Para estos poetas, «la sintaxis tradicional organiza[ba] [la] percepción en esquemas lineales y monistas [que] deforma[ba]n o sofoca[ba]n el juego de las energías inconscientes» ([1976] 2003, 44). En este marco rupturista descrito por Steiner, cobra pleno sentido lo apuntado por Jules de Gaultier –a propósito de la relación entre poesía y música– en su *Essai de physiologique poétique* (1894)

La poésie est une régression vers un état primitif, la musique est le terme, du moins le terme actuel d'une évolution. Toutes deux expriment la sensation, un état physiologique, un état d'âme. [...] Mais dans la façon dont elles interprètent cette vie subtile, la musique et la poésie révèlent leur divergence. La musique [...] exprime des sensations pures sans l'intermédiaire d'aucun vocable¹⁸⁷; aussi les expriment-elle avec une extrême précision, une complète fidélité, et c'est notre habitude de les vouloir réduire en pensées, de pendre le concept, comme terme de

¹⁸⁶ Alphonse de LAMARTINE, *Cours familier de Littérature* (Paris: Garnier, [1856] 1926), 55.

¹⁸⁷ La impronta de *El mundo como voluntad y representación* [> música = manifestación sensible de una realidad superior] resulta innegable.

comparaison, qui nous fait parfois considérer la musique comme un art indéterminé; nous oublions qu'elle note un état d'âme antérieur à la formation du concept, que le modèle qu'elle imite est la vibration nerveuse elle-même¹⁸⁸. [...] Le propre de la poésie est d'exprimer tous les entours passionnels du concept, de faire revivre autour du signe verbal toutes les sensations ensevelies dans les termes généraux du langage. Les artifices dont elle use, le rythme et la cadence, la rime, les assonances, n'ont d'autre but que d'emprisonner la sensation dans une forme permanente qui la conserve indéfiniment et la transmette à travers la durée (1894a, 401-403).

La ruptura de esos «moldes» expresivos –que en música dará paso a la atonalidad, y en las artes plásticas, al abandono del realismo– tiene su plasmación poética en «la desarticulación del verso», que implica a su vez «la desarticulación de un sistema [...] objetivo, entendido como orden universal aceptado [...] y de un sistema subjetivo, entendido como orden interno coherente» (UTRERA 2004, 251).

Obviamente, las nuevas formas no surgieron *ex nihilo*, sino mediante «un geste d'appropriation et de réévaluation de ce que existait déjà mais demeurait invisible» (MURAT 2008, 112), en el que tuvo una enorme relevancia el carácter profundamente metapoético de la poesía francesa del siglo XIX, donde cada autor definía su espacio de creación a partir de sus vínculos –en sus diversos grados de continuidad o ruptura– con los poetas y las formas del pasado. Por lo que, aunque el verso libre nace oficialmente como una propuesta de los simbolistas franceses que «prend certes le contre-pied du formalisme des parnassiens» (114), encontramos ya versos libres en traducciones al francés de

¹⁸⁸ En su ensayo *Nietzsche contra Wagner*, el filósofo alemán describe de este modo las inquietudes artístico-literarias de los escritores y poetas franceses: «Paris est le vrai terrain qui convient à Wagner. [...] Le fait est que pour tout vrai connaisseur du mouvement culturel européen, Wagner et les Romantiques français sont inséparablement liés. [...] Tous sont noyés jusqu'aux yeux et aux oreilles dans la littérature [...]; la plupart sont aussi eux-mêmes écrivains et poètes, jouent les entremetteurs entre les sens et les arts qu'ils entremêlent, tous fanatiques de l'expression» (NIETZSCHE [1888-1889] 1974, 75). La larga relación entre Wagner y la literatura francesa –a la que hace referencia Nietzsche– tuvo su especial espacio de reflexión simbolista en la *Revue Wagnérienne* (1885-1888), donde «la critique musicale wagnérienne témoigne [...] une transformation dans l'appréhension du défi musico-littéraire; [...] Wagner n'y est en réalité pas Wagner mais la figure, la configuration d'un débat qu'il a impulsé et ne le concerne en réalité que fort peu, prétexte à une redéfinition en profondeur de la littérature et de l'écriture, dans leurs moyens comme dans leurs fins» (PICARD 2002, 319). Entre los poetas que colaboraron con la *Revue* –participando en esos debates– encontramos a Mallarmé, Mendès, Huysmans, Merrill, Swinburne, Verlaine y Villiers de L'Isle-Adam.

poesía extranjera a finales de la década de 1820¹⁸⁹ (LOMBEZ 2008, 99); en Victor Hugo, cuando –en el Prefacio de *Cromwell* (1827)– se define a sí mismo como campeón del verso libre; o en algunas propuestas europeas del siglo XVIII [> el empleo de la métrica acentual no silábica, la recuperación del ritmo hexamétrico –*cadenced verse*–, la utilización del verso bíblico...]. Más allá de su relevancia como precedentes, estos pocos ejemplos ayudan a entender el versolibrismo como lo que realmente fue: un «fenómeno internacional» que no surgió de repente, sino que se fue gestando poco a poco a partir de diversos «experimentalismos métricos» (UTRERA 2003, 303)

Como bien señala Michel Murat, la aparición de una nueva forma supone «qu'elle soit à la fois produite et reçue comme nouvelle», en la medida «qu'elle soit refusée ou acceptée comme légitime» (2008, 111). La legitimidad de lo nuevo puede basarse tanto en la recuperación de un pasado valioso e ignorado, como en la necesidad de una ruptura respecto al orden establecido. En el período que nos ocupa, ambas tendencias fueron simultáneas e, incluso, coexistieron no solo en las corrientes literarias más relevantes del momento, sino en las obras de muchos autores. La época romántica, por ejemplo, ya había mostrado un distanciamiento similar del presente, cuando invitó a sus lectores a «retrouver la poésie d'autrefois, négligée depuis le XVII^e siècle par les critiques et par les éditeurs» (BACKES 1997, 100), o a releer autores «clásicos» –como Ronsard o Chénier– que no habían considerado prioritaria la concordancia entre el ritmo del verso y el de la frase. En la década previa a la Guerra franco-prusiana –cuando los poetas parnasianos, considerándose a sí mismos como «les porteurs d'un renouveau romantique», seguían la senda de Hugo en *La Légende des siècles* y *Chansons des rues et des bois* (MURPHY 2008, 83)–, formas fijas del pasado como el soneto, la *suite d'alexandrins à rimes plates*, los poemas de

¹⁸⁹ La dialéctica entre lo francés y lo no-francés parece haber jugado un rol importante en la aparición de las nuevas formas poéticas, no solo en lo relativo a las posibles «transferencias interlingüísticas» de poetas nacidos fuera de Francia que habían adoptado el francés como lengua literaria, sino también en el ámbito de las traducciones –y pseudotraducciones– de poesía extranjera, que *deviennent* «un terrain d'échange idéal où le vers français trouve à se frotter à des traditions encore mal connues» y donde es posible vislumbrar alternativas poéticas a la rima y a los esquemas métricos recurrentes. (LOMBEZ 2008, 103-104).

estrofas regulares, la *ballade*, el *rondeau* o la *terza rima* convivían en la práctica con el *vers disloqué*¹⁹⁰ y el creciente rechazo de la rima.

La renovación del alejandrino¹⁹¹ –junto con el octosílabo, el verso más utilizado hasta entonces en la poesía francesa–, supuso una etapa previa a la del verso libre, –la del *vers libéré*– que «n'exige plus la césure à l'hémistique [...], admet le hiatus et la rime pour oreille seule sans distinction des masculins et des féminins ni des pluriels et des singuliers, et use couramment des chiffres [...] de 9 et de 11 syllabes et ceux de 13, 14 et même 15 et 16 syllabes» (DUJARDIN 1922, 8-9). La introducción de todos estos cambios supuso, finalmente, la «muerte» del sistema clásico, que, «victime de sa propre évolution», había abandonado «le principe de concordance, qui devait assurer l'impression de naturel» (BACKES 1997, 99). Mallarmé, «que había experimentado con el alejandrino y el verso liberado, [ya] había anunciado la necesidad de crear una forma nueva que no fuera ni verso ni prosa, sino la expresión absoluta de la música interior» (UTRERA 2003, 309). Con la irrupción del verso libre llegó la libertad anhelada: «J'oublie de rimer, j'oublie le nombre des syllabes, j'oublie la disposition des strophes, mes lignes commencent à la marge comme de la prose. L'ancienne strophe régulière ne reparaît que lorsqu'elle peut être un quatrain populaire»¹⁹² (En MURAT 2008, 116)

Para Gustave Kahn, la nueva forma permitía «à tout poète de concevoir en lui son vers ou plutôt sa strophe originale, et d'écrire son rythme propre et individuel au lieu d'endosser un uniforme taillé d'avance et qui le réduit à n'être que l'élève de tel glorieux prédécesseur» (1897, 28). Y así, aunque las

¹⁹⁰ «Le vers disloqué ne devient fréquent que dans la seconde moitié du siècle; encore ne se trouve-t-il pas chez tous les poètes. [...] Ce sont Hugo, dans la seconde partie de sa carrière, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé qui ont fait l'usage le plus visible de la technique de décalage, beaucoup plus fréquente dans les suites d'alexandrins à rimes plates que dans les poèmes en strophes» (BACKES 1997, 104).

¹⁹¹ Según MAPES, la transformación del alejandrino clásico en alejandrino renovado tuvo las siguientes etapas: 1) variedad creciente en el número de cortes de las líneas ternarias –*trimètres*– y en sus combinaciones con las binarias [< Hugo]; 2), recuperación de la división cuaternaria –*tétramètre*– [< línea clásica con cesura medial y dos posibles *coupes mobiles*]; 3) hemistiquios asimétricos; 4) debilitamiento de la sexta sílaba [< uso de palabras sin énfasis], y eventual desaparición de la cesura [< ocupación de su espacio]; y 5) presencia de líneas versales poco definidas a causa de los *enjambements* [< Verlaine → separación de elementos de un mismo sintagma, cortes de palabras...] (MAPES 1940, 12)

¹⁹² Jules LAFORGUE, carta a Gustave Kahn, 10 de agosto de 1886.

convenciones métricas habían desaparecido como marco obligado, «las formas de entender el ritmo se multiplica[ro]n, ya alejándose de cualquier referencia métrica, ya acercándose a ella» (UTRERA 2003, 310). En el verso libre, tal como lo concibió Kahn, el ritmo se manifestaba a través de células rítmicas –*cellules organiques*– similares a las de la antigua prosodia, aunque sin «patrón métrico prefijado»¹⁹³, por lo que la unidad rítmica del verso dependía de «la unidad de sentido» [> renuncia al encabalgamiento], y la del poema, de las relaciones fónicas entre sus versos [aliteraciones] y de las unidades de sentido «de cada conjunto estrófico» [> pauta de organización interna] (311-12). Para Paul Claudel, que –años más tarde y en clara sintonía con Mallarmé– definiría tipográficamente el verso libre como la unión «d’une ligne et d’un blanc», el ritmo interior subjetivo estaba ligado a los silencios del poema, tal como muestra su definición del *verset* –«une idée isolée par le blanc»¹⁹⁴– donde la disposición de los espacios vacíos servía, además, para distinguirlo de la prosa (2004, 258).

En la zona de máxima permeabilidad entre el verso libre y la *prose rythmée*, nos encontramos el *verset*, que –como «verso libre largo»– apareció en Europa después del verso libre simbolista, y cuya estructura no se sustentaba solo en las relaciones fónicas, sino principalmente en el ritmo del pensamiento, en tanto reiteración de lo emocional, mediante «repeticiones léxicas (anáforas, epínomes, etc.) y sintácticas (palelismos, isocolos, etc.)» (PARAÍSO 1985, 266), donde la longitud de los versos estaba en consonancia con «la intensidad del sentimiento que el poeta desea[ba] expresar», y que es lo que le otorgaba, en última instancia, «su calidad retórica» (269). Para Michèle Aquien, el *verset* es «une unité de l’ordre du paragraphe qui excède la mesure du vers, commence par un alinéa, mais dont la découpe n’est pas toujours celle de la prose» ([1990] 2014, 38). Entre los muchos tipos de versículos posibles, Aquien distingue tres:

- 1) el *verset métrique*, que posee células rítmicas reconocibles y cercanas a las del verso tradicional;

¹⁹³ Le vers libre, comme le vers régulier ou libéré et comme le poème en prose, consiste en un succession de pieds rythmiques, mais se distingue du vers en ce qu’il n’a aucun égard au nombre de syllabes» (KAHN 1897, 56-57)

¹⁹⁴ Paul CLAUDEL, *Positions et Propositions*, T. 1 (Paris: NRF, 1928), 64.

2) el *verset cadencé*, que funciona a partir de grupos sintácticos cuya estructura aumenta o disminuye en función del lirismo generado por las repeticiones y los paralelismos; y

3) el *verset amorphe*, que no posee una disposición notable de los elementos que lo conforman, y que se distingue de la prosa por «la fréquence des alinéas et le principe même d'une écriture qui n'est pas discursive» (39).

Debido a su naturaleza liminar y a su longitud variable, el *verset* de época simbolista tuvo muchos puntos de contacto con la *prose rythmée* y con el *poème en prose*. La distancia genérica que lo separó de ambos fue tan sutil que Michèle Aquien considera los poemas en prosa –de párrafos breves– de *Gaspard de la nuit* (1842) un ejemplo *avant la lettre* de *poèmes en versets* (GIRAUDO 2008, 22).

Tal como había ocurrido con el verso libre, el ritmo se situó en el epicentro del debate sobre la *prose rythmée*, que había tenido ya un largo recorrido histórico como traslación de la prosa métrica greco-latina. Para Jules de Gaultier,

le rythme [...] n'appartient pas à la seule poésie: toute prose aussi est rythmée dans une certaine mesure, parce que toute chose dite toujours correspond à une disposition intérieure, comporte, si faible soit-elle, une part d'émotion. Mais selon que doivent être exprimées des idées ou des sensations, selon que doivent être transmis des états passionnels ou des notions, le rythme s'accroît ou s'atténue (1894a, 405).

Como heredera de la prosa oratoria, la *prose rythmée* –«notre vraie langue littéraire et classique»– utilizó el ritmo «[pour joindre] à l'énonciation des concepts, à la description des images, une intensité passionnelle, qui ne saurait toutefois outrepasser le net contour de l'idée». Al situarse en un punto intermedio entre la *langue abstraite* «qui néglige la sensation» y la *poésie* «[qui néglige] le concept» (405), «la prose rythmée, avec sa liberté d'allures, sa flexibilité [...] s'adapte merveilleusement à la reproduction sonore de ces processus nerveux indéfinis, complexe et changeants que suscitent en nous le jeu des idées et de leurs rapports avec les sensations» (407).

A partir de 1880, la cercanía entre la *prose rythmée* y el *vers libre* también fue evidente en el ámbito operístico, donde, coincidiendo con la implosión del verso clásico, tuvo lugar –entorno a la elaboración de los libretos– «une sorte d’union objective entre partisans du vers et partisans de la prose pour suggérer d’abandonner le vers», que llevó a poetas como Pierre Louÿs o Henri de Régnier a afirmar que «les beaux vers à l’opéra sont toujours plus ou moins sacrifiés sur l’autel de la musique [et] qu’il ne sert à rien d’écrire des livrets en vers»; y a los defensores de la prosa a ver en ese abandono «la solution aux problèmes d’un idéal musical où il s’agit d’unir intimement parole et musique dans le fond de naturel, d’intime et de psychologie». Las formas escogidas fueron las mismas que se estaban imponiendo en la poesía no cantada: «le vers libre –certes né des expériences de la poésie en prose mais se présentant seulement comme un vers libéré des contraintes d’un mètre fixe et de la rime– et la prose dite “rythmée” – en fait souvent constituée d’une suite de vers blancs–» (Leroy 2002, 132). Para Henri Bataille, que vivió dicho proceso como poeta y libretista, la conveniencia de ese cambio era indiscutible:

Les vers de douze pieds ont une harmonie bien à eux, qui est une musique par elle-même. Pendant une cinquantaine d’années environ –de Gounod aux élèves de Massenet– sous le règne de la mélodie, le vers de douze, dix ou huit pieds se mettait admirablement en musique. Le rythme et l’hémistiche étaient traités avec respect. [...]. A mon sens, le vers libre est le seul qui puisse s’adapter à la musique, en suivre fidèlement la forme sans souffrir en la sienne propre, libéré de l’hémistiche qu’un silence, placé ailleurs, pourrait contrarier, et surtout de la rime qui dans le chant, n’est guère qu’un accessoire encombrant, lourd (En LEROY 2002, 133)

Tras un breve recorrido por el *vers libéré*, el *vers libre*, el *verset* y la *prose rythmée*, llegamos finalmente al poema en prosa, género poético basado en la unión de contrarios al que Huysmans definió como «caractéristique de la décadance moderne» (MURAT, 2007), y al que Suzanne Bernard¹⁹⁵ ve condicionado por una doble tendencia: «l’une destructrice et anarchique, qui provient de l’emploi de la prose, et qui est née d’une révolte contre le lois du vers, parfois contre celles du langage», gracias a la cual el poeta puede saltar

¹⁹⁵ Suzanne BERNARD, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours* (Paris: Nizet, 1959).

«brutalement [...] d'une image, d'une notion ou d'une réalité à l'autre, sans transition, sans souci des enchaînements des causalité»; y otra constructiva que se asienta en la convivencia de lo narrativo y lo descriptivo. Mientras que la dialéctica interna entre lo poético y lo prosístico se concreta en una prosa que «impose à l'écrit son débordement, sa volonté de tout intégrer, souvenirs, scènes, réflexions, [et] la poésie, elle, ramène l'écrit à des réalités recentrées, gouvernées par une tension» (BOYER 1996, 94-95). Para Michel Murat –que sigue los pasos de Graham Robb¹⁹⁶ y define el poema en prosa como «ré-élaboration stylistique d'un ensemble de genres ou formes discursives préexistants», entre los que destaca: la descripción o écfrasis, la fábula, el epigrama y la meditación– cualquier estudio «pragmático» sobre el poema en prosa no puede obviar:

- 1) las diversas etapas de su constitución genérica, así como la memoria literaria en la que se sustenta;
- 2) su modo de participación en las prácticas literarias [prensa satírica > revistas literarias > independencia genérica → nuevo estatus formal]; así como
- 3) su pertenencia a «deux perspectives générique distinctes, contemporaines mais non synchrones, compatibles entre elles mais nettement divergents» [poesía no versificada / prosa poética] (2007).

El término *poème en prose* existe como tal desde el siglo XVII, «bien que s'appliquant à des objets tout autres que ceux qu'elle désignera par la suite». Aunque, inicialmente, fue la denominación empleada por Boileau para referirse a «un certain genre de romans héroïques et précieux, [comme] *La Princesse de Clèves*» (BERAT-ESQUIER 2006, 119); fue, a partir de 1720, en «les glissements successifs qui ont permis de passer d'épopée en prose à poème en prose, puis de poème en prose à prose poétique» cuando comenzaron a sentarse las bases de su futuro estatus liminar (CASTILLE 2011, 34). La dignificación expresiva alcanzada entonces por la prosa no evitó, sin embargo, que «le poème en prose au XVIII^e siècle [fût] avant tout une réalité du discours critique dont la légitimité est principalement fondée par des poéticiens ou des savants» (35). El

¹⁹⁶ Graham ROOB, «Les origines journalistiques de la prose poétique de Baudelaire», *Les Lettres romanes* XIV (1990): 15-25.

campo de experimentación y legitimación fue, esencialmente, el de la traducción poética, donde se dieron dos grandes tendencias: 1) la que entendió el uso de la prosa como una reparación de las debilidades y pobreza estructurales de la versificación francesa, y convirtió el poema en prosa en «un artefacte critique promu par des savants, un mot d'ordre»; y 2) la que defendió su poeticidad y lo concibió como «une réponse à cette question centrale [...], à savoir: en quoi consiste l'essence de la poésie?» (32-33).

El poema en prosa, tal como lo concebimos en la actualidad, aparece en el siglo XIX y tiene un largo recorrido desde su estatus inicial como forma «marginal» hasta su total independencia –en la década de 1870– como «espace générique intermédiaire», donde conviven dos perspectivas diferentes: 1) la de la prosa literaria como objeto estético que recicla formas pre-existentes, y 2) la de la poesía no versificada, que encontramos, sobre todo, en traducciones y pseudotraducciones de textos poéticos. Más allá de su uso del espacio o de su «decoupage en paragraphes, dont les incidences sur la syntaxe et l'organisation des schèmes narratifs son faciles à mettre en évidence» (MURAT, 2007), el poema en prosa destaca sobre todo por su peculiar relación con la temporalidad, tanto en sus mecanismos formales [uso de guiones, repeticiones de grupos de palabras, descripciones enumerativas y paratácticas...] que perturban «le déroulement linéaire [...] de la prose» (BÉRAT-ESQUIER 2006, 135); como en el conjunto de los universos evocados –la Antigüedad, otros países y lugares, representaciones pictóricas [< Aloysius Bertrand], audiciones musicales, sueños, *petits tableaux de mœurs* [< Baudelaire]–, que muestra una curiosa oscilación entre el anhelo de atemporalidad y la reivindicación de lo cotidiano.

Finalmente, me gustaría hacer una breve referencia a la tipología planteada por Aullón de Haro, a partir de la distinción entre disposición externa e interna del poema en prosa, donde la externa se articula a partir de «pares de discriminación breve/extenso y suelto/integrado, que son disposiciones de valoración externa, formal y aleatoria»; y la interna, en tres tendencias dominantes –la lírica, la discursiva-reflexiva y la narrativa-descriptiva– que, debido al carácter sintético de este género poético, pueden formar parte de una única unidad o integrarse sucesivamente en unidades parciales (2005, 24-25).

III. 1. 3. *El retorno de la Antigüedad. Epigramas y sonetos.*

La reescritura y sus formas.

*Seul, devant son parchemin, appuyé
sur une table odorante en bois de cèdre,
il dessina à la pointe de son calame
les aventures d'une populace ignorée*¹⁹⁷.

En uno de sus artículos de juventud¹⁹⁸ para la *La Revue blanche*, Léon Blum se preguntaba si los éxitos cosechados por algunas obras teatrales de temática clásica –como la *Antígona* de Sófocles con música incidental de Saint-Saëns o la *Fedra* de Racine interpretada por Mme. Bernhardt– podían ser indicativos de «une renaissance de l'esprit classique»:

Quelques jeunes gens le pensent et les souhaitent¹⁹⁹. [...] Espérons qu'on nous épargnera les tragédies grecques adaptées et les tragédies françaises rajeunies. Une fois déjà dans ce siècle, on voulut par réaction contre le triomphe des Hugotiques, faire jaillir l'esprit classique à nouveau. Il sembla que la source fût tarie; ce fût la plus misérable des tentatives littéraires. [...] Il ne s'agit pas de revenir à de vieilles formes qui peut-être ne sont pas si étroites ou si usées. Il ne s'agit pas de refaire des églogues, des poèmes

¹⁹⁷ Marcel SCHWOB, «Petroné, romancier», *Vies imaginaires* (Paris: Charpentier et Fasquelle, 1896), 96.

¹⁹⁸ «Le Goût classique», *La Revue blanche* 27 (Janvier 1894): 29-40.

¹⁹⁹ Blum podría estar refiriéndose a l'*École romane*, una corriente poética creada en 1891 por Jean Moréas –autor del Manifiesto simbolista de 1886–, que se rebeló contra el hermetismo simbolista y reivindicó un ideal de belleza mediterránea, así como el «retorno a una nueva forma de clasicismo» (YLLERA 1996, 249), con el propósito de «reencontrar en ellos la juventud» y «fortalecer el arte [...] en las fuentes del lenguaje romano» (SOURIAU 1990, 123). Su fundación coincidió en el tiempo con la publicación de la *Enquête sur l'évolution littéraire* «[qui] marqu[a], en réalité, tout autant que l'acmé du mouvement symboliste, le début de son déclin» (ILLOUZ 2005, 112). Entre los poetas que se adhirieron a la nueva corriente, los «virgiliens, poètes épris de l'Antiquité, idéalistes et philosophes, poètes chrétiens, intimistes élégiaques [furent] légion. La plupart d'entre eux, choisissant des thèmes éprouvés, fini[r]ent par y laisser sombre ce qu'ils pouvaient avoir de personnel [...]. Bien des humanistes, savants véritables, [étaient] venus du Symbolisme où [avaient] été marqués par lui; venus à l'École romane, ils [avaient] souvent gardé quelque chose du Parnasse de Leconte de Lisle où de Heredia et les frontières [étaient] mal tracées» (SABATIER 1983, 51). Moréas publicó el Manifiesto de la *Nouvelle École* el 14 de septiembre de 1891 en *Le Figaro*.

heroï-comiques ou des tragédies en cinq actes. Personne ne songe à imposer de nouveau, comme une règle inflexible aux écrivains de théâtre, les Trois Unités. [...] Nous sommes quelques esprits timides à penser que l'avenir des lettres est dans un retour à la tradition classique. [...] L'imitation des classiques est un joli paradoxe d'exotisme énérvé. Nous demandons que le goût classique se développe (1894, 29-30).

Las sendas de dicho desarrollo fueron varias, y algunas evidenciaron aspectos inquietantes, comenzando por el deseo de control de la burguesía dominante, que consideraba que «les clefs de l'éternité lui appart[enaient] puisqu'elle [était] seule assez riche et assez instruire pour écrire, connaître et préserver le passé, et qu'elle a[vait] bien intérêt à se sacraliser en se prétendant sa gardienne exclusive» (FAURÉ 1985, 193). En los años finales del siglo XIX, el uso político de la Antigüedad clásica sirvió tanto para conjurar a los enemigos externos –mediante un «patriotisme méditerranéen» basado en «l'unité morale de tous les peuples de la région, amorcée par la Grèce, reprise par Rome et soutenue par les États médiévaux»²⁰⁰ (GONZÁLEZ CALLEJA 2000, 46)–, como para mantener a raya los internos –mediante una nueva corporeidad basada en la rehabilitación controlada de la sexualidad²⁰¹ y el descubrimiento del deporte (< Olimpiada de Atenas), y un renovado humanismo fundado en el «retour aux sources», la defensa cerrada de las Humanidades, y el regreso de los trágicos griegos; aspectos, todos ellos, que hacían del dominio de la cultura grecolatina una garantía de promoción social (FAURÉ 1985, 199-205)–.

Pero los tiempos cambiaban rápidamente y los gustos con ellos. Por lo que, aunque el debate sobre la superioridad de la cultura griega respecto a Roma²⁰²

²⁰⁰ Charles Maurras –uno de los integrantes más prestigiosos de la *École romane*– contribuiría al desarrollo del mediterraneanismo con su reformulación de «l'idée de *latinité*», concepto que se convertiría, a su vez, en «l'un des *leitmotive* de sa doctrine nationaliste intégrale» (GONZÁLEZ CALLEJA 2000, 46).

²⁰¹ El paso del puritanismo sexual –que había dominado la literatura y el arte a lo largo de todo el siglo– a la apología del erotismo y de la sexualidad –que caracterizaría sus años finales– supuso –para la ideología dominante– un modo de «contrer les idées socialistes dont protestants et juifs sont porteurs» [< *Affaire Dreyfus* 1894-1906], lo cual no implicó la ausencia de unos límites claros para su expresión. En este sentido resulta revelador, por poner solo un ejemplo, el enfado de Debussy con Nijinsky cuando aquel –ya convertido a la «morale bien-pensante qu'il récusait en 1897»– le reprochó al bailarín ruso la inclusión de una masturbación en el final de su coreografía para el *Prélude à l'après-midi d'un faune* (FAURÉ 1985, 199, 200).

²⁰² Uno de los más ardientes defensores de dicha superioridad fue Ernest RENAN que en un artículo de 1868 para *Journal de débats* llegó a afirmar: «La supériorité de la Grèce

[< idealismo alemán²⁰³ + dicotomía original-copia²⁰⁴] siguió abierto, la *Belle Époque* enfatizó la continuidad entre ambas culturas al valorar explícitamente los autores y géneros literarios que habían contribuido a ella.

Durante el período helenístico (323-31 a.C.), las recopilaciones y ediciones críticas de literatura griega –de épocas arcaica y clásica– tuvieron tanta importancia como los nuevos géneros creados a la sombra de la Biblioteca y el Museo de Alejandría. De ambos fenómenos se acabaría nutriendo Roma, que – en siglos posteriores– experimentaría exitosamente con muchos de esos géneros. Pero, ¿en qué consistió ese cambio y por qué se suele hablar de la literatura de época helenística en términos de decadencia? Para Alfred Croiset²⁰⁵, algunas de las nuevas pautas socioculturales que caracterizarían a la Grecia surgida del sueño de Alejandro, ya eran perceptibles años antes en Aristóteles, su maestro:

Son érudition [...]. Son esprit plus scientifique que littéraire, plus tourné vers la classification méthodique des faits que vers la création, porte la marque de l'âge nouveau. Il en est de même de sa langue, moins attique que grecque, et de ce cosmopolitisme scientifique qui fait qu'au lieu de s'enfermer dans la contemplation de sa petite patrie, c'est tout le monde

républicaine sur tout le reste de l'humanité, et en particulier sur toute ce qu'on fait les latines, ce principe fundamental que la Grèce est la source de tout art, de toute science, de toute noblesse, voilà un dogme capital. Quand on est d'accord sur celà, le reste n'importe que médiocrement. Oui, l'étude de la Grèce doit être le fond de toute éducation libérale. Athènes devrait être l'universel pèlerinage. On admire trop Rome; on étudie trop ses monumens, tous secondaires. Le bourgeois athénien, dans sa simple aisance d'homme libre, tel que nous le voyons encore sur le frise du Parthénon, est un demi-dieu, si on le compare à la majesté emprunté d'un César. La poésie désormais doit consister à chanter la Grèce. Rêver de la Grèce, vivre en Grèce par l'esprit est pour l'homme cultivé ce qu'est pour le chrétien vivre dans le royaume de Dieu» (2).

²⁰³ «Visión metafórica de Grecia defendida por Hegel y otros idealistas alemanes, que pensaban en ella como la “tierra de la armonía y de la juventud del espíritu” –entendiendo por “juventud” esa frescura concreta en la que espontáneamente el espíritu se encarna y la sensibilidad se espiritualiza–» (SPAGNUOLO 2015, 62).

²⁰⁴ Encontramos reflexiones sobre la importancia del original respecto a la frialdad de la copia, por ejemplo, en «Les originaux et les copies» –un artículo sobre pintura escrito por Théophile GAUTIER para *L'Artiste* en 1845–; o en estudios –como el de René CANAT– donde se describe en términos similares lo que separa a las literaturas de Grecia y Roma: «La littérature latine n'est guère formée que des centons de la littérature grecque; mais il y a entre l'une et l'autre toute la différence de l'original à la copie, du mouvement libre au geste parodié, du dessin au poncif, de la forme taillée dans le paros au surmoulage en plâtre» (1904, 221, n. 8).

²⁰⁵ Alfred CROISSET & Maurice CROISSET, *Histoire de la Littérature grecque*, V. *Période Alexandrine / Période Romaine* (Paris: A. Fontemoig, 1889).

grec qu'il embrasse dans ses études politiques et toute la nature dans ses études physiques (En Doumic 1899, 448).

Durante el período helenístico, el espíritu griego sufrió profundas transformaciones, y el equilibrio entre idea y forma²⁰⁶ se fue diluyendo poco a poco. La literatura helena –que desde sus orígenes hasta la llegada de Alejandro había sido una manifestación popular que «s'adress[ait] à la nation toute entière. Nés de ses rêves, de ses aspirations, des besoins de son âme collective», donde «l'écrivain n'a[vait] pas une vie différente de celle des autres citoyens; [...] et ne con[cevait] pas que son intérêt individuel p[ût] se séparer de l'intérêt général» (DOUMIC 1899, 450)– se transformó en una literatura de cenáculo escrita por y para espíritus cultivados; mientras el pueblo –esa «foule bariolé, cosmopolite, uniquement attaché à des préoccupations matérielles» (451), que habitaba las nuevas metrópolis de Alejandría, Pérgamo o Antioquía– permanecía ignorante e ignorado.

Con la división en satrapías del Imperio de Alejandro, y la conversión en súbditos de sus antiguos ciudadanos, llegó a su fin la democracia griega –tal como la había planteado Atenas–. El interés común perdió importancia y el hombre –aislado en un mundo que le ignoraba– se volvió hacia sí mismo. Los escritores alejandrinos reflejaron muy acertadamente estos cambios al centrar su atención en los sentimientos –concretamente en el amor–, único ámbito de interrelación a partir de entonces con sus potenciales lectores:

La peinture de l'amour n'avait tenu que peu de place dans l'ancienne littérature grecque. Ce n'est rien que le lyrisme amoureux de Sapho et d'Anacréon à côté du lyrisme d'Alcée, de Simonide et de Pindare. Dans l'amour, l'antiquité n'avait guère vu que l'ardeur des sens; et, l'amour ainsi compris ne se prêtant guère à l'analyse, elle avait surtout étudié les conséquences tragiques de l'amour et les drames dont il peut être l'occasion. Dès le temps de la littérature alexandrine, les proportions sont renversées: l'amour envahit tous les genres, l'épopée, l'ode, l'idylle, le roman, l'épigramme [...]. C'est déjà cette optique mensongère qui fait apercevoir l'amour comme la grande affaire de la vie et concentre sur ce sujet unique tous les efforts de l'écrivain comme toute la curiosité des

²⁰⁶ A propósito del concepto griego de ἰδέα, véase nota 143.

lecteurs. [...] L'amour se raffine, se subtilise, et incline peu à peu a la galanterie. [...] C'est l'amour tel qu'il doit être pour défrayer les conversations mondaines. Aussi bien la galanterie innocente ne saurait longtemps suffire à une société blasée. Et de son ennui, de sa lassitude, de la perversion de son goût, l'odieux libertinage a bientôt fait de naître (453-454).

En opinión de René Doumic²⁰⁷, fueron precisamente todos estos factores los que estimularon el acercamiento a la literatura alejandrina de los escritores franceses de finales de siglo:

Il est exact que plusieurs de caractères de l'alexandrinisme se retrouvent dans notre littérature contemporaine; [...] ces caractères étaient ceux d'une littérature en voie de disparaître. Raffinemens d'une littérature savante et artificielle, spécialité des recherches érudites, invasion du cosmopolitisme, étalage de l'individu, subtilités de l'analyse amoureuse, grossièreté du réalisme, indécence du libertinage, alternatives de scepticisme et de mysticisme, jeux d'une ironie superficielle et improductive, obscurité de la pensée, perversion du sentiment, déformation de la langue par l'abus de la description, par l'introduction des termes techniques et abstraits, par la bizarreries de l'écriture artiste [...].

L'écrivain d'aujourd'hui commence par excommunier tous ceux qu'il juge indignes de le comprendre, et tire vanité de ne plaire qu'à un petit nombre. Au lieu de se plier aux préoccupations d'ordre général qui sont celles de tous les hommes, il ne fait état que de ceux qui partagent ses préoccupations d'art. Romancier, il ne traite que des sujets d'exception; savant, il s'enferme dans son laboratoire; et poète, il monte dans sa tour d'ivoire» (DOUMIC 1899, 456,457)

A nivel formal, en los años previos al cambio de siglo ganaron relevancia ciertos géneros breves de la Antigüedad, así como la escritura y sus múltiples y

²⁰⁷ El argumentario de Doumic resulta especialmente relevante por su cercanía literaria y personal con el círculo de José María de Heredia –uno de los principales referentes literarios de Pierre Louÿs–, relación que se hizo más estrecha a partir de 1912, cuando Doumic contrajo matrimonio con Hélène de Heredia –la hija mayor del poeta–, vínculo que lo convirtió a su vez en cuñado tanto de Henri de Régnier –que se había casado con su hermana María en 1895–, como de Pierre Louÿs –que había hecho lo propio con su otra hermana, Louise–.

variados soportes²⁰⁸. Fue entonces cuando la fantasía decadente de ciertos poetas se centró en tablillas y estelas funerarias del pasado, buscando que la poesía –al mimetizarse con la materia– se volviera lapidaria²⁰⁹ grabándose «dans la page comme l’inscription dans la pierre» (27).

El género poético mayoritariamente escogido en esa vuelta al pasado fue el epigrama, que, de «leyenda grabada sobre piedra o metal con la finalidad de perpetuar la memoria de una persona o un acontecimiento», había pasado a género literario²¹⁰ de carácter laudatorio, votivo o funerario en el siglo IV a. C., conservando su brevedad y consición, así como su forma métrica más conocida, el dístico elegíaco. Ya en plena época helenística –etapa donde alcanza su nivel máximo de desarrollo y esplendor–, el epigrama experimenta una disolución de sus límites estructurales –alargamiento del dístico y coexistencia con otros metros como el trímetro yámbico o el endecasílabo falecio– y una ampliación temática de sus contenidos, que provoca que «éste colinde estrechamente con otros géneros literarios, como el mimo, la comedia, la sátira y la elegía» (LEJAVITZER 2000, 7-9). Entre los numerosos poetas alejandrinos –con Calímaco de Cirene²¹¹ a la cabeza– que lo cultivaron, destacan dos mujeres casi olvidadas: Nosis de Locris y Ánite de Tagea, a las que Meleagro de Gadara²¹² incluirá en su *Guirlanda* –antología poética del siglo I a. C., que recoge, además

²⁰⁸ L’écriture n’est pas simple message; elle est un trait sur un support, et ce support contribue grandement au sens. [...] L’insistence sur la matérialité [...], indispensable à la diffusion du savoir, [...] manifeste la prédominance de la forme sur le fond. [...] Plus le support de l’écriture est proche de la matière, plus il mérite d’être mentionné (DAVID DE PALACIO 2005, 20)

²⁰⁹ «L’épigrammatiste n’est pas [un] narrateur mais [un] ciseleur» que trabaja la prosa «au mole des langues mortes» (DAVID DE PALACIO, 2005, 37). Curiosamente, la metáfora del poeta como escultor ya había sido utilizada por Théophile de Gautier en su defensa del arte por el arte. Con ella se identificaría años después buena parte del movimiento parnasiano, en su afán por hacer de la poesía algo imperecedero.

²¹⁰ «Así, aquella inscripción llega a convertirse en una forma poética independiente, conocida como epigrama literario, esto es, en una composición no necesariamente para ser grabada, en una inscripción “ficticia”, por así decir, que las más de las veces deja de ser anónima. Probablemente, muchos epigramas literarios constituyeron verdaderas inscripciones que luego fueron reunidas en un libro o en una antología por el propio poeta o por sus contemporáneos» (LEJAVITZER 2000, 7-8)

²¹¹ «Entre los escritores latinos, los epigramas helenísticos, en general, y los de Calímaco, en particular, constituyen una influencia determinante, pues estos se vuelven el ejemplo por excelencia» (LEJAVITZER 2000, 10).

²¹² Como ya he comentado anteriormente, los epigramas de Meleagro fueron traducidos en su totalidad al francés por Pierre Louÿs en 1893. Poco más de un año antes de publicar *Les Chansons de Bilitis*.

de algunos de sus epigramas, los de «unos cincuenta poetas contemporáneos suyos o anteriores a él»–, núcleo vertebrador de la que será la más importante selección de epigramas de la Antigüedad, la *Antología Palatina* (10).

En su afán por reconstruir literariamente la Antigüedad, algunos poetas como Heredia o Richepin escribieron «sonnets epigraphiques» o «sonnets-traductions» que recreaban inscripciones como las contenidas en la *Epigraphie de Luchon*, o convirtieron en sonetos muchos de los epigramas de la *Antología*²¹³. Esa reconstrucción de la Antigüedad se concretó, según Marie-France David de Palacio, en tres formas de reescritura: 1) la traducción, 2) la recreación o creación a partir de modelos, y 3) la creación «pura» que prescindía de ellos (2005, 53); y cabalgando entre unas o otras, pseudo-traducciones famosas como las de Pièrre Louÿs [*< chansons = epigramas escritos en prose rythmée et strophée de una supuesta poeta griega del siglo IV a. C.]* o Jean de Richepin [*< latineries = epigramas latinizantes escritos en prose strophée imitando a Marcial*].

A pesar de su apariencia clarificadora, la lógica y sensata taxonomía de David de Palacio genera, en mi opinión, más dudas sobre los tipos de intertextualidad de estas reescrituras arcaizantes, que las que da por sentadas su autora tan escuetamente. La primera duda se deriva de su concepto de reescritura. ¿Es posible una reescritura sin modelo, o se trata de que el modelo sea reconocible y/o único? ¿Se puede negar que existan referentes cuando una obra remite a múltiples pre-textos reconocibles o cuando un autor no menciona públicamente cuál(es) ha(n) sido su(s) referente(s)? En segundo lugar, y ya en la frontera entre traducción y recreación, ¿en qué punto una traducción «dinámica»²¹⁴ –que, en aras de una mayor legibilidad, se centra en la traslación libre de las ideas de un pre-texto–, o una «formal» –que intenta recrear la disposición de sus elementos constitutivos– dejan de ser traducciones para

²¹³ «L'Anthologie, où Heredia puisse tant de motifs antiques, était un de ses livres de chevet [...] Bien plus qu'aux œuvres plastiques de la Grèce, c'est aux petits poèmes des derniers Alexandrins et à leur disciples de Rome qu'il a emprunté ses thèmes. L'épigramme convertie en sonnet: les deux genres n'ont-ils pas le même cadre étroit, n'exigent-ils pas tout deux la même concision et la pointe finale? Les miniatures du Archias et Méléagre ont tracées d'une main souple, Heredia les reprend d'une main ferme. Ce qu'ils tracèrent sur le papyrus, il le grave dans le marbre sonore de son vers» (CLERC 1926, 53, n. 30).

²¹⁴ Según la Teoría de la equivalencia dinámica y formal en la traducción de la Biblia de Eugene NIDA (2012, 237-257).

convertirse en recreaciones? O dicho de otro modo, ¿qué las diferencia de una recreación? En este sentido, puede resultar clarificador hacer un breve repaso de las traducciones y recreaciones realizadas por Leconte de Lisle de odas de Horacio. Para el maestro parnasiano, la diferencia entre ambas propuestas intertextuales es muy clara: cuando traduce a Horacio, lo hace en prosa²¹⁵, centrándose en el sentido de las odas; cuando recrea algunas de ellas en sus *Études latines* intenta, además, reflejar en estrofas francesas la disposición formal de las estrofas latinas y el simbolismo asociado a ella, por lo que – respecto a su traducción en prosa– sus recreaciones en verso plantean una traslación inicialmente más compleja del pre-texto o referente. Ahora bien, sus recreaciones, a pesar de esa extrema fidelidad, se diferencian de sus traducciones en su voluntad de evocar una Roma intemporal que se concreta en una «sustracción» de elementos contextualizantes y en una «adición» interesada y puntual de nombres y adyacentes ajenos al universo horaciano. Por otra parte, y a pesar del esfuerzo llevado a cabo, Leconte de Lisle no da a conocer en ningún momento cuál es la fuente de su recreación, ni respecto a este ciclo de poemas ni en relación a cualquiera de los otros que conforman *Poèmes antiques* (1851). Gracias a este ejemplo, podemos deducir, por una parte, que la recreación puede llegar a revelar aspectos insospechados de un pre-texto a pesar de su mayor independencia. Y por otra, que su estatus intertextual no depende tanto de que su autor revele el modelo que le ha inspirado, sino de que sus futuros lectores sean capaces de reconocer los términos de su relación con el texto original.

Respecto a las pseudotraducciones, la remisión a una fuente reconocible resulta imprescindible, pues no debe olvidarse que cualquier pseudotraducción «s'affirme comme une "réfraction" (c'est-à-dire comme le reflet d'un texte "original")». En este sentido, la relación intertextual con su(s) modelo(s) literario(s)²¹⁶ tiene igual o mayor importancia si cabe que la que mantienen las

²¹⁵ «Jusqu'au milieu du XIX^e siècle environ [...], les textes poétiques "traduits en français" le seront majoritairement en prose, signalant ainsi leur nature de "traduction" ou d'importation [...]. Depuis l'âge classique, la prose avait pour ainsi dire acquis en France le status de "langue de traduction", notamment quand s'il s'agissait de faire connaître aux français des poètes modernes» (LOMBEZ 2005, 113).

²¹⁶ En este caso el pre-texto ya no sería una obra concreta sino el conjunto de la obra de un autor o, incluso, una corriente literaria.

traducciones y recreaciones con los suyos. Mientras que –como nueva creación– se sirve de la impostura para atenuar o eludir el impacto generado por su formato o temática, ya que «de nouveaux modèles littéraires parviennent plus facilement à s’installer dans un système culturel quand ils sont introduits masqués» (LOMBEZ 2005, 109, 110). Por lo que, fundamentalmente, sería su naturaleza transgresora²¹⁷ y subversiva²¹⁸ la que diferenciaría las pseudo-traducciones de cualquier otro tipo de reescritura.

²¹⁷ Con la mistificación, el escritor busca «abrir los ojos del engañado a la fragilidad de las apariencias que lo rodean, de tal manera que abre la corteza que forma la costumbre a los abismos de lo posible y de la creación, al mismo tiempo que revela la falsificación, la mistificación contenida en la ideología dominante. [...] El genio de la mistificación iguala por un breve instante la realidad a la ficción, desvelando en su movimiento la fragilidad de lo real y el origen mismo de su construcción. Al mismo tiempo, la mistificación supone un acto ejemplar que, al tiempo que desvela esa falsificación por la que la vida del individuo se encuentra sometida al poder, demuestra la posibilidad de transformar, aunque sea en escasa medida, la situación dada» (SCARAFFIA [2007] 2009, 169-170).

²¹⁸ La mistificación literaria funciona como «un masque, sous lequel le mystificateur affirme sa différence, voir sa supériorité». Pero para que el engaño funcione, «le mystificateur doit s’imbiber de la science officielle et parcourir attentivement tous les travaux publiés par les spécialistes du domaine qu’il se propose d’enrichir de quelques inédits. Ayant fait le tour d’un tel savoir, il a pu discerner les limites de toute érudition aussi bien que la suffisance de certains savants, qui, de peur d’être pris en défaut, n’oseraient jamais confesser leur ignorance» (GOJON 1990, 9).

III. 1. 4. *Erotismo y transgresión moral. Sexualidad femenina.*

Neopaganismo

*Nada más natural que el deseo sexual; nada menos natural
que las formas en que se presenta y satisface [...].
El erotismo es deseo sexual y algo más;
y ese algo es lo que constituye su esencia propia [...].
El erotismo no es una simple imitación de la sexualidad:
es su metáfora ²¹⁹.*

Uno de los aspectos más relevantes en la obra de artistas, escritores, poetas y filósofos de la *Belle Époque* fue la obsesión por el sexo, y el modo peculiar en que ésta se materializó.

A diferencia del siglo XVIII –en el que ciertos autores, como Diderot o el mismísimo marqués de Sade, habían considerado la sensualismo, la depravación o el libertinaje como el fruto de la libre expresión de la naturaleza humana, que impulsaba al hombre «a conquistar su cuerpo [...], y a emplear la razón y la voluntad como guías sustitutorias de las hasta entonces todopoderosas normas religiosas» (FERNÁNDEZ 2008, 15)–, el siglo XIX se caracterizó por la implementación de un sistema –el burgués– «sexualmente agresivo caracterizado por [la] hipocresía y por [una] doble escala de valores», que condenaba el placer sexual al ámbito «vergonzoso» de las perversiones, al de las relaciones pre y extraconyugales, y al siempre boyante de la prostitución y la pornografía (LITVAK 1979, 2).

En las décadas finales del siglo XIX, cuando parecían haberse olvidado ya los límites traspasados por la novela libertina y la restauración parcial del «viejo orden religioso y monárquico» se había visto refrendada con la complicidad de la alta burguesía financiera e industrial, la llamada de la «naturaleza profunda» volvió a ser palpable en la literatura y las artes,

²¹⁹ Cita de Octavio Paz en Manuel Ángel VÁZQUEZ MEDEL, «Octavio Paz: Poesía, mística y erotismo», *Tendencias estéticas y literarias en la cultura contemporánea*, edit. por Antonio Molina Flores y Carlos Peinado Elliot (Sevilla: Renacimiento, 2014), 19.

Eros aparece con los más diversos semblantes: en el *boudoir* de las grandes cortesanas, en los sórdidos burdeles, en la creciente prostitución callejera, en el tráfico de vírgenes. Se tiñe de nihilismo [...], se mezcla con el esnobismo de la vulgaridad, del argot, de la frecuentación de gitanas y bailarinas [...]. Hay también un erotismo complicado y cerebral en el gusto por lo prohibido y lo maldito. [...] De allí proceden Dorian Gray, el hedonista vicioso de Wilde y los bellos adolescentes de Lorrain, que pasean desnudos entre lirios, rosas y ranas de malaquita (LITVAK 1979, 3).

Y, en ese ambiente extremadamente erotizado, la mujer se convierte en símbolo de «la crueldad, [de] la sensualidad perversa [...]. Es la seductora que atrae a su presa con sus largos y ondulantes cabellos», y que encuentra en Pan «–el sátiro con cuernos y patas de chivo–, símbolo de las pasiones eróticas viriles», a su natural antagonista (3). Pero «avant d’être bête ou instrument du Diable, la femme [fût] d’abord Muse et Madone» (BERTETTI 1999, 276). Así,

Aux époques semblables à celle-ci, où meurent les Idéals, les autres hommes se consolent avec la matérialité, avec l’indifférence, avec l’oubli, avec la science et l’âpre recherche; le poète non. [...] Il ne peut non plus se passer d’idéal, et il est condamné à en chercher un.

Il le cherche alors dans l’amour humain, exaspéré, grandi, devenu religion et culte, dans l’adoration de la Femme, divinisée par son infaillible instinct qui le guide avec certitude [...]. Cette adoration de la Femme est tout à fait particulière aux dernières heures de ce siècle; en d’autres âges elle existe à l’état de fiction, de thème poétique, de cadre littéraire; aujourd’hui le poète l’a dans son cerveau, sa chair, dans chaque goutte du sang de ses veines, avec tout ce qui souffre et pense, et c’est pourquoi il représente exactement et fidèlement une race d’exilés, en quête d’une foi et d’une patrie [...].

Oui, c’est une génération entière qui par sa voix plaint et admire, et glorieusement chante la Femme qui fut esclave, compagne, reine, victorieuse, triomphatrice, mais que nos derniers tourments subis ont seuls vraiment faite idéale et divine (BANVILLE 1880, ii-iv)

La transformación de la virgen etérea de ojos claros y cabello rubio – encarnación de «la pureté idéale en un monde abject et matérialiste»– en

*femme fatale*²²⁰ también tiene lugar en la interioridad de poetas y artistas, donde el candor angelical de la mujer soñada desaparece cuando, a los ojos de éstos, toma consciencia de su pertenencia a «une réalité surnaturelle, [qui lui permet] de dédaigner ses adorateurs, [et] se fait hautaine et méprisante, insensible aux attentions» (BERTETTI 1999, 276, 280). Es el momento en el que la dorada y celeste Afrodita da paso a la irrupción perturbadora de mujeres pelirrojas de «sexualidad descontrolada y provocadora»²²¹ (ARISTIZÁBAL 2007, 124), que «encarna[n] la dominación del espíritu por el cuerpo», poniendo de relieve «la naturaleza animal del hombre», que es, precisamente, la que impide «su fusión con el ideal»²²² (120).

A su vez, la exaltación de la «animalidad» femenina –es decir, de todo aquello que desvalorizaba a la mujer como objeto de deseo y la convertía en «une divinité terrible et incompréhensible, capable de dispenser arbitrairement autant le plaisir que la souffrance» (BERTETTI 1999, 283)–, es perceptible en el recobrado protagonismo de ciertos personajes femeninos sexualmente inquietantes –como Salomé, Dalila, Circe o Cleopatra–, en las representaciones pictóricas de hembras monstruosas –como la gorgona Medusa, la Esfinge o las mujeres-vampiro–, o en aquellas que mostraban a la mujer en turbadora proximidad con otras especies animales²²³. También encontramos cierta

²²⁰ «Mujer peligrosamente atractiva, [...] una belleza contaminada, perversa, de cabellera larga y abundante; [que] encarna todos los vicios, todas las seducciones, todas las volupuosidades» (ARISTIZÁBAL 2007, 121), como la Salomé de Hyusmans (*Au rebours*, 1884) o la hechicera de «La belle dame sans merci» de Keats, cuya historia recrearían entre otros muchos el ilustrador victoriano Walter Crane (1865), el pintor pre-rafaelita Arthur Hughes (1863) o el simbolista J. W. Waterhouse (1893).

²²¹ Tal como refleja la evolución temática de la *Hermandad prerrafaelita* [→ Dante Gabriel Rossetti > Swinburne y Whistler > parnasianos y simbolistas franceses], que inició su corta existencia –de 1848 a 1853– recreando leyendas medievales y temas religiosos que exaltaban la virtud cristiana, y la acabó centrándose en «figuras femeninas de poderoso cuello, labios carnosos y curvados y abundantísima cabellera [roja]», cuya imagen envolviendo «al hombre-víctima con la red de la cabellera ser[ía] adoptada por otros pintores, en particular por el noruego Edvard Munch, y en la literatura por Swinburne y por Maeterlinck» (ARISTIZÁBAL 2007, 118; BORNAY 2012, 3, 5).

²²² *Spleen et Idéal* (1907) –representación pictórica del simbolista Carlos Schwabe inspirada en la primera parte de *Les fleurs du mal* de Baudelaire– refleja a la perfección la lucha simbólica entre el Ideal [hombre/alma] y el *Spleen* [mujer/cuerpo], que tuvo lugar durante la *Belle Époque*.

²²³ Para más información al respecto, véase Bram DIJKSTRA, (1986), *Ídolos de Perversidad: La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (Barcelona: Debate/Círculo de Lectores, 1994), cap. IX «Las ginandroides y la genética: connoisseurs de la bestialidad y los placeres serpentinos; Leda, Circe y las caricias heladas de la Esfinge», 272-332.

desvalorización de lo femenino en la asociación de la mujer con la luna y los espejos.

Para Bram Dijkstra, la «degradación» moral que experimentó la mujer en la segunda mitad del siglo XIX fue el resultado de dos hechos aparentemente poco relacionados: 1) el descenso de la natalidad entre las clases medias, y 2) las nuevas teorías evolucionistas²²⁴ que «sostenían que los signos de progreso evolutivo en las mujeres iban acompañados de una disminución de la fuerza del instinto sexual²²⁵», razón por la cual el hombre debía redoblar sus esfuerzos reproductivos. «La mujer necesitaba ser educada en cuestiones de esta clase incluso aunque ella se resistiera al aprendizaje. Su naturaleza pasiva así lo requería [...]. Una vez hubiese sido tomada por la fuerza, estaría ya dispuesta a someterse, porque la imitación era una cualidad inherente a su naturaleza» ([1986] 1994, 119-120). El hecho de que la mujer fuera concebida principalmente como transmisora y no como creadora [de ideas y de genes], sumado a su supuesta debilidad e inestabilidad emocional [< ciclo menstrual], posibilitó su identificación simbólica con la luna

La mujer, como la luna, se caracterizaba por su lejanía del hombre. El varón que intentaba aproximarse a ella solo podía esperar un desengaño inevitable. Era como si el sol, principio activo, debiera luchar por siempre con la inercia pasiva del ser primario. [...] De esta manera, la batalla primordial entre la noche y el día pasó a simbolizar la batalla de los sexos. Para que el sol conservase sus energías y las pudiese dedicar a fines creativos de un orden más alto, la luna solo tenía que ser alimentada con la menor luz posible y, podemos decir, debía ser aislada del sol. El varón de finales de siglo había visto claramente que tal proceso de inanición ya se había iniciado. Pero para su asombro, descubría que la luna necesitaba de muy poca luz solar para pervivir. La mujer, parecía, se bastaba a sí misma, quizá necesitase del hombre para ser fecundada, pero para lo demás podía ser perfectamente autónoma. Como parte constituyente de la indiferen-

²²⁴ Como las expresadas por el patólogo londinense Harry CAMPBELL en *Differences in the Nervous Organization of Man and Woman* (London: Lewis, 1891).

²²⁵ Muchas disciplinas –entre ellas, la filosofía, la política, la antropología, la biología o la medicina– abordaron con particular interés la «problemática» de la sexualidad femenina. El famoso neurólogo –y maestro de Sigmund Freud– Jean Martin Charcot, por ejemplo, investigó durante once años –de 1882 a 1893– la «histeria femenina» en su escuela de neurología del Hôpital Salpêtrière de Paris.

ciada materia original, podía vivir mucho tiempo en un estado ajeno a la conciencia individual (127).

El ensimismamiento de la mujer en su propio universo, sus cualidades reflectantes y su capacidad imitativa, así como su supuesta pasividad y complacencia autoerótica nutrieron de motivos la versión finisecular del tema de la mujer y el espejo:

Un des plaisirs de Nana était de se déshabiller en face de son armoire à glace, où elle se voyait en pied. Elle faisait tomber jusqu'à sa chemise; puis, toute nue, elle s'oubliait, elle se regardait longuement. C'était une passion de son corps, un ravissement du satin de sa peau et de la ligne souple de sa taille, qui la tenait sérieuse, attentive, absorbée dans un amour d'elle-même. [...]

Elle pliait le cou, regardant avec attention dans la glace un petit signe brun qu'elle avait au-dessus de la hanche droite; et elle le touchait du bout du doigt, elle le faisait saillir en se renversant davantage, le trouvant sans doute drôle et joli, à cette place. Puis, elle étudia d'autres parties de son corps, amusée, reprise de ses curiosités vicieuses d'enfant. Ça la surprenait toujours de se voir; elle avait l'air étonné et séduit d'une jeune fille qui découvre sa puberté. Lentement, elle ouvrit les bras pour développer son torse de Vénus grasse, elle ploya la taille, s'examinant de dos et de face, s'arrêtant au profil de sa gorge, aux rondeurs fuyantes de ses cuisses. Et elle finit par se plaire au singulier jeu de se balancer, à droite, à gauche, les genoux écartés, la taille roulant sur les reins, avec le frémissement continu d'une almée dansant la danse du ventre. [...]

Nana se pelotonnait sur elle-même. Un frisson de tendresse semblait avoir passé dans ses membres. Les yeux mouillés, elle se faisait petite, comme pour se mieux sentir. Puis, elle dénoua les mains, les abaissa le long d'elle par un glissement, jusqu'aux seins, qu'elle écrasa d'une étreinte nerveuse. Et rengorgée, se fondant dans une caresse de tout son corps, elle se frotta les joues à droite, à gauche, contre ses épaules, avec câlinerie. Sa bouche goulue soufflait sur elle le désir. Elle allongea les lèvres, elle se baisa longuement près de l'aisselle, en riant à l'autre Nana, qui, elle aussi, se baisait dans la glace (ZOLA 1880, 235, 237, 239).

La imagen de la mujer besándose en el espejo –como Narciso en la fuente– supuso «un cambio drástico en la concepción previa de la monja hogareña de

mediados de siglo». La mujer, que ha quedado fascinada por su imagen y/o la de otras mujeres, se olvida «egoístamente» del hombre, que permanece excluido de su «autosuficiencia urobórica» (DIJKSTRA [1986] 1994, 147). Y si bien, «la fascinación, el horror y la hostilidad que sentía el hombre de entre siglos hacia la mujer [...] solía culminar en una necesidad incontrolable de destruirla» (149); los contactos lésbicos²²⁶ fueron vistos, cada vez con mayor frecuencia, como «simple prologación de su tendencia autoerótica y, por tanto, abierta a la misma clase de implicación voyeurista –y sin peligro– por parte del varón» (DIJKSTRA [1986] 1994, 147, 152). De hecho –tal como señala Jean-Paul Goujon–, «la Belle Époque considérait les lesbiennes d’un œil à la fois indulgent et emoustillé», lo cual fomentó que «en littérature, les [futuras] imitatrices de Bilitis bénéficiaient d’une réelle tolérance et leur présence dans un roman en recommandait la lecture à un public assez étendu» (1990, 15-16).

Paralelamente, el hombre finisecular también sintió fascinación por las cortesanas²²⁷, y por todas esas mujeres de dudosa virtud –que solo podían

²²⁶ El gusto literario por el safismo «responde a una moda, a una predilección por lo anormal dentro del campo de la sexualidad, herencia del imaginario decadente. Los amores de Safo habían sido un tema casi obsesivo para muchos artistas de la segunda mitad del XIX: óperas, esculturas, pinturas de Moreau, Courbet, Toulouse-Lautrec, Bonnard, tratan este tema. En literatura, el amor lésbico inspira a Balzac en *La Fille aux yeux d’or*, a Théophile Gautier en *Mademoiselle de Maupin*, a Baudelaire en las poesías censuradas de *Les Fleurs du Mal*; aparece en *Nana* de Zola, y, en el cambio de siglo, se publican el libro de Pierre Louÿs, *Les Chansons de Bilitis* (1894), *Un crime d’amour* de Paul Bourget, así como obras de autores menores (René Maizeroy, Paul Margueritte, Adolphe Belot, etc.), que se ocupan de la misma temática» (MORINIÈRE 2001, 440). Según Pierre Louÿs –en una carta inédita enviada a su hermano Georges del 22 de diciembre de 1897–, hasta ese momento «les lesbiennes étaient toujours représentées comme des femmes fatales (Balzac, Musset, Baudelaire, Rops) ou vicieuses (Zola, Mendès, et auprès d’eux cent autres moindres). Même Mlle de Maupin, qui n’a rien de satanique, n’est pourtant pas une femme ordinaire. C’est la première fois [...] qu’on écrit *une idylle* sur ce sujet-là» (GOUJON 1990, 317).

²²⁷ «La courtisane féline, la courtisane lascive, de ses yeux étranges, dont les iris d’or vert, prometteurs de voluptés inconnues, mystérieusement luisent sous la trame légère des cils demi-baissés; la courtisane belle, aux lèvres rougies, fixement regarde l’éphèbe, qui balbutie, tremblant, de naïves et saintes litanies d’amour.

Dans le boudoir tendu de soie bleue, aux teintes claires d’aigue-marine et de saphir, où, sur l’étoffe, s’effeuillent des pivoines d’argent, plane la frêle remembrance d’un parfum étrange, évanoui, de senteurs vaguement hiératiques, que nuance faiblement l’agonie de jacinthes mourantes, pâmées en une coupe de cristal.

Il est blond comme les blés qui frissonnent aux soleils d’été, rose et diaphane comme les roses et diaphanes nuées qui voguent dans les cieux assombris et encore lumineux, aux crépuscules d’automne. Il est beau de toute sa jeunesse, de la pure et délicate harmonie de ses formes d’adolescent.

Il la prie... Elle sourit...

ofrecer su “chair sans pensée” y su “beauté sans âme”²²⁸» (En BERTETTI 1999, 283)–. Poetas como Léon Dierx o Armand Silvestre cantaron a «la beauté d[es] corps vide[s] de spiritualité [qui] ne peu[vent] qu’être dispensatrice[s] du néant», mientras otros como Tristan Corbière o Charles Cros –haciéndose eco del ambiente de los cabarets de la *Rive Gauche* parisina– se sirvieron de la ironía para denunciar «[le] caractère tout à fait irréel des attributs dont ces contemporains revêtent l’être féminin», y que conducían a una idealización «tellement exagérée que la vérité en résulte fausée» (284). En su afán por hacer un inventario de sus miserias y sus faltas, la *Belle Époque* acabaría revelando un profundo pesimismo –en contraste con «su ondulante y delicada gracia»–, donde el remordimiento convivía con un *Eros* que «no solo produc[ía] placer sino también soledad, desesperación, melancolía, *spleen*» (LITVAR 1979, 3).

Ese idealismo exacerbado dio paso a una nueva sensibilidad –que Jules Sageret definió como «renacimiento místico»²²⁹– basada en «una [nueva] fe más confusa que dogmática, que lleva[ba] a oscuras iniciativas religiosas, desde las religiones orientales hasta creencias esotéricas o primitivas». Entre estas nuevas iniciativas encontramos lo que Remy de Gourmont calificó como «un petit mouvement de néo-paganisme», y que se caracterizó por un «érotisme à la fois mystique et matérialiste, en renouveau de ces religions purement charnelles²³⁰ où la femme est adorée²³¹ jusque dans les laideurs de son sexe²³²»

La courtisane pâle, aux hanches de canéphore, en l’écroulement des étoffes chatoyantes, la rutilance de draperies pourpres saignant à ses flancs éburnéens, laisse étinceler l’orient merveilleux de ses dents, dont la cruelle blancheur attire. Elle s’attarde ainsi, muette, presque dédaigneuse, encore qu’énigmatique, et surtout charmeresse incomparable.

Et lui: “O Femme, méchante, insensible, et rebelle à mes prières, je voudrais te haïr, car je t’aime, hélas! à mourir... et un de tes regards glauques me désarme. Devant ton impassibilité d’idole, il me vient des désirs fauves de brute: il me semble que ce me serait une âcre et forte jouissance de déchirer tes membres frêles, d’épandre sur le satin de tes chairs un peu de ce rubis qui est ton sang; et, enroulant les tresses nombreuses de tes cheveux resplendissants autour de mon poignet, de te traîner sur les tapis tièdes, demi-nue, hurlante, martyrisée par une agonie lente, dont je m’élouirais”...» (DANVILLE 1891, 229-230).

²²⁸ Expresiones utilizadas por Armand Silvestre en su poema *Adieux à une courtisane*.

²²⁹ Jules SAGERET, *Les Grands convertis* (Paris: Mercure de France, 1906).

²³⁰ Como refleja este poema de Pierre Louÿs (ca. 1890-1891), que lleva por título *Élévation* ([1890-1924] 1930. 62):

Dans le mystique amour de ta bouche,
Je deviens grave et religieux.
Mon front se courbe et mes doigts s’unissent
Dans le mystique amour de tes yeux.

(1896, 183). Y aunque –como señala Gourmond– la exaltación erótica era una de sus características más destacadas, no lo fue menos su peculiar impugnación del cristianismo²³³ y de la noción de pecado.

Según Marc Augé –autor de *Le Génie du paganisme* (1982)–, éstos serían los aspectos que marcarían las diferencias más importantes entre paganismo y cristianismo:

El paganismo es, en primer lugar, todo lo contrario del cristianismo; y es precisamente eso lo que constituye su fuerza perturbadora, tal vez incluso su perennidad. Al menos en tres puntos se distingue radicalmente, en sus

Ta bouche est là, dans sa chair de bronze,
Jetant des feux dans l'ombre du soir:
Ors byzantins gemmés d'escarboucles.
Ta bouche est là, comme un ostensor.

Tes yeux sont là, qui m'ont rendu lâche.
Astres d'amour et d'impureté,
Lueurs des nuits chaudes et bleuâtres,
Tes yeux sont là comme un ciel d'été.

Et je me dis, voyant sous un nimbe
Ta bouche d'or monter vers les yeux...
Je ne sais rien du prêtre invisible,
Mais je me dis: Ce sont les vrais dieux!

²³¹ «Aucun spectacle de la nature, ni les flammes occidentales, ni la tempête dans les palmes, ni la foudre, ni le mirage, ni les grands soulèvements des eaux ne semblent dignes d'étonnement à ceux qui ont vu dans leurs bras la transfiguration de la femme». Libro IV –«Le Songe de Démétrios»– de *Aphrodite* (1896, 247).

«La femme est, en vue de l'amour, un instrument accompli. Des pieds à la tête, elle est faite uniquement, merveilleusement, pour l'amour. Elle seule sait aimer. Elle seule sait être aimée. Par conséquent, si un couple amoureux se compose de deux femmes il est parfait; s'il n'en a qu'une seule, il est moitié moins bien; s'il n'en a aucune, il est purement idiot». Carta de Louÿs a Jean de Tinan (En GOUJON [1988] 2002, 152-153).

²³² Respecto a esta apreciación, resulta esclarecedora –y también muy divertida– la anécdota que recoge Phillipe SOLLERS sobre la «reescritura» de la autobiografía de Casanova que llevó a cabo Jean Laforgue a mediados del XIX, donde alude a sus piruetas literarias a la hora de convertir las descripciones de los olores femeninos en algo «aceptable» para el burgués medio decimonónico (1998, 15-16). Por otra parte, en este neo-paganismo literario al que se refiere Gourmond y del que Louÿs es un notorio representante, muchos personajes femeninos suelen tener el cabello oscuro [< prototipo erótico de la mujer «real»], motivo que remite, por una parte, al exotismo de los pueblos mediterráneos, y, por otra, a la rebeldía sexual de ciertos personajes femeninos como Carmen, Emma Bovary o Anna Karénina (ARISTIZÁBAL 2007, 123).

²³³ A diferencia de otros autores, Louÿs no luchó ni se revolvió contra el Cristianismo, sino que lo ignoró todo lo que pudo. Lo cual, como es lógico, le restó dramatismo a su postura, pero le acercó a otros dandis del momento, pues –como señala Giuseppe SCARAFFIA– «reaccionario y reformista, nunca revolucionario, el excéntrico es aquel que piensa, y demuestra creer, que es posible vivir libremente en esta realidad, tal y como está» ([2007] 2009, 139).

diversas modalidades, de las diferentes versiones del cristianismo. Nunca es dualista, no opone el espíritu al cuerpo ni la fe al saber. No concibe la moral como un principio externo a las relaciones de fuerza y de sentido que traducen las vicisitudes de la vida individual y social. Postula una continuidad entre el orden biológico y orden social, continuidad que, por una parte, relativiza la oposición entre la vida individual y la colectividad en la que se inserta y, por otra parte, tiende a convertir todo problema individual y social en un problema de lectura, pues postula que todos los acontecimientos constituyen signos, y que todos los signos tienen sentido. La salvación, la trascendencia y el misterio le son esencial-mente ajenos. Como consecuencia, acoge la novedad con interés y espíritu de tolerancia; siempre dispuesto a prolongar la lista de dioses, concibe la suma y la alternancia, pero no la síntesis. [...]

Los dioses griegos, al igual que los africanos, no se destacan por una moral ejemplar: no se muestran prioritariamente como respuesta a las aspiraciones espirituales del hombre; por el contrario, tal como nos lo cuenta la literatura, tuvieron con éste una familiaridad amable y en general invisible: pueden ayudarlo, socorrerle, aconsejarle, pero también, si se vuelven hostiles, hacer que enferme o hacerle desgraciado. [...]

El paganismo admite que el hombre pueda cometer errores, pero no tiene ninguna idea del pecado; la enfermedad en el peor de los casos, solo remite al hombre a sus cegueras (AUGÉ, [1982] 1993, 17, 87, 88).

Como representante destacado del neopaganismo de finales del XIX, Pierre Louÿs contrapone «le monde antique [aux] idées morales qui nous viennent aujourd'hui de Genève» [< moral protestante], cuando rechaza la cultura antigua como fuente de las virtudes cristianas, y cuando entiende el genio griego como la unión de la sensualidad y la belleza. (GOUJON [1988] 2002, 339). En el «Préface» de *Aphrodite*, Louÿs define precisamente la sensualidad como «condition mystérieuse, mais nécessaire et créatrice, du développement intellectuel» (1896, x), todo lo contrario al efecto del pudor, que –como sentimiento– aparece con el cristianismo y está ligado al concepto de pecado²³⁴

²³⁴ Atribuir la decadencia del genio clásico al cristianismo llegó a ser un tópico en el siglo XIX. Y Pierre Louÿs no fue el primero en hacerse eco. El parnasiano Leconte de Lisle –que tampoco fue el primero– ya había hecho alusión –en su «Préface» de *Poèmes Antiques* (1852)– a esa involución cultural, en la que, según él, había participado activamente también la cultura latina: «Depuis Homère, Eschyle et Sophocle, qui représentent la Poésie dans sa vitalité, dans sa plénitude et dans son unité harmonique, la décadence et la barbarie ont envahi l'esprit humain.

(GOUJON 1990, 15). De ahí, la importancia que le otorga al estudio de la Antigüedad²³⁵ y a la revisión sistemática de los textos clásicos con el objetivo de devolverles el esplendor que siglos de censura han mermado ([1988] 2002, 170).

El paganismo, tal como lo concibe Louÿs, va más allá del de Chénier²³⁶ o del de los poetas parnasianos²³⁷. Pues, a pesar de que –en el plano formal– es igualmente «depurado» y «elegante», en el temático resulta menos complaciente, aunque sin llegar al nivel de Swinburne, que reúne en sí mismo lo mejor y lo más conflictivo del neo-paganismo inglés y francés. Pues por una parte, comparte con Keats²³⁸ el anhelo de una belleza sensual perdurable, y con

En fait d'art original, le monde romain est au niveau des Daces et des Sarmates; le cycle chrétien tout entier est barbare. [...] Que reste-t-il donc des siècles écoulés depuis la Grèce? Quelques individualités puissantes, quelques grandes œuvres sans lien et sans unité» ([1852] 1994, 311-312). La excesiva densidad y racionalidad de lo no griego habría acabado con el equilibrio de su genio. Nietzsche –en *El nacimiento de la tragedia* (1872)– llegó mucho más lejos, al situar ese punto de inflexión en el corazón mismo de la Atenas clásica. Según él, el excesivo racionalismo de Sócrates –pilar, gracias a Platón, del pensamiento occidental– habría envenenado la filosofía y la tragedia, máxima representación del equilibrio entre lo apolíneo y lo dionisiaco. No es de extrañar, por tanto, que, en un momento cultural y socialmente tan inestable como *la fin-de-siècle*, donde la relevancia del inconsciente, lo irracional o lo onírico iba *in crescendo*, el conocido tópico se reactualizase.

²³⁵ Entre los autores que más influyeron en la conformación de su peculiar misticismo y en el de la generación que le precedió, destaca Louis Ménard (1822-1901) «[qui] était surtout un nostalgique de la Grèce antique, comme en témoignent ses *Rêveries d'un païen mystique* [...] Se consacrant surtout à l'histoire des religions et des mythes, Ménard pourrait, d'une certaine manière, être considéré comme un lointain précurseur d'Eliade et de Dumézil. Louÿs, qui communiait avec lui dans le même culte antique, admirait grandement son talent d'écrivain» (GOUJON [1988] 2002, 179).

²³⁶ Sobre la relevancia poética de Chénier como referente clásico para los poetas de la *Belle Époque*, he aquí un pequeño botón de muestra que nos proporciona Léon BLUM: «M. Pierre Louÿs nous a donné Méleagre, un Chénier plus bref et plus sensuel, qu'il devait sentir et évoquer mieux que personne, car M. Pierre Louÿs a l'âme charmante d'un de ces Alexandrins subtils qu'enseignaient Callimaque ou Appollonius» (1894, 31).

²³⁷ En un artículo publicado en la *Revue fantaisiste* en agosto de 1861, Baudelaire describe en estos términos el paganismo literario de Théodor de Banville –también aplicable a muchos de sus compañeros parnasianos–: «Comme l'art antique n'exprime que ce qui est beau, joyeux, noble, grand, rythmique [...] Dans ses vers, tout a un air de fête et d'innocence, même la volupté [...] En pleine atmosphère satanique ou romantique, au milieu d'un concert d'imprécations, il a l'audace de chanter la bonter des dieux et d'être un parfait classique» (En MORTELETTE 2005, 88).

²³⁸ «Ce que André Chenier a été pour le paganisme poétique dans notre littérature, John Keats l'a été dans la littérature anglaise. [...] Le paganisme de Keats n'est pas seulement spontané, il est personnel; il tient à sa nature même. L'univers n'était pas assez beau pour lui; il lui fallait une vie qui fût une extase continue, des mélodies plus douces que celles qu'il est donné à l'oreille humaine d'entendre, des chants qui eussent pas de fin, un amour, une beauté que le

los prerrafaelitas, su paganismo a la italiana [< Rossetti] y su odio al presente. Mientras, por otra, su preciosismo formal lo une al paganismo estético de parnasianos²³⁹ y simbolistas²⁴⁰, y su sensualismo cruel²⁴¹ y rebelde –«contre tout ce qui est divine» (ÉTIENNE 1867, 292)–, con Baudelaire y el Marqués de Sade:

Swinburne n'est pas comme nos païens, il a pris le paganisme au sérieux, *in earnest* [...] Il est trop tard pour se faire païen du fond du coeur, il est trop tard de deux mille ans! L'homme souffre, et le christianisme lui donne la perception trop claire de sa souffrance. [...] Les vers de M. Swinburne ressemblent au lendemain d'une orgie. Ils ne sont pas moins tristes que sensuels; ils sont pleins de colères et de violentes insurrections contre Dieu, qui a fait le plaisir si passager. Satan est l'ange de l'orgueil; l'impiété de M. Swinburne est celle de l'ange de la volupté (ÉTIENNE 1867, 314-315).

En el paganismo de Swinburne las señales que el cristianismo ha dejado en su retirada son aún demasiado perceptibles. Su paganismo es casi monoteísta por su apasionada y constante exaltación de Venus [< *Hymne de Proserpine*]²⁴². Si bien su descontrolada voluptuosidad no corresponde a la de un griego época clásica sino a la de un inglés del siglo XIX (SOUFFRIN 1951, 320), en el que confluyen el sensualismo de Gautier, el satanismo de Baudelaire y la desmesura titánica de Sade.

Uno de los aspectos más interesantes del neopaganismo *fin-de-siècle* fue, precisamente, su conexión con el pensamiento de la Ilustración, que –en sus reflexiones sobre la naturaleza humana– había identificado el proceso civilizador como la causa de su infelicidad. Así, mientras Rousseau defendía la bondad del hombre y abogaba por una restauración de su inocencia original,

temps ne flétrît pas, un printemps éternel, des arbres toujours verts, des fleurs toujours fraîches» (ÉTIENNE 1867, 293, 295)

²³⁹ «Ante todo, el arte por el arte mismo, que luego es posible suponer lo demás vendrá como de añadidura, y si no viene, no hay por qué preocuparse... [...] Lo importante es que el trabajo esté bien hecho, y desdeñar las contingencias subsiguientes» (En CERNUDA 1958, 12-13).

²⁴⁰ «Swinburne a non seulement subi l'influence de la littérature française, il a aussi influencé la littérature française à une génération d'intervalle. Donc, s'il est juste d'insister sur l'admiration de Swinburne pour Victor Hugo, pour Baudelaire, pour Gautier, pour Banville et d'autres encore, il ne faut pas pour cela passer sous silence la vénération professée pour Swinburne par les symbolistes français» (SOUFFRIN 1951, 315).

²⁴¹ «Je voudrait que mon amour te tuât...» (En SOUFFRIN 1951, 328).

²⁴² Al igual que el de Louÿs.

Sade entendía las pasiones –en su conjunto– como algo inherentemente humano, por lo que su abolición era imposible y su represión suponía mutilar al hombre o «provocar estallidos más destructores». En su opinión, el hombre europeo estaba enfermo porque el cristianismo lo había vampirizado (PAZ 1993, 52). Por este motivo, Sade defendió la violencia como modo de superación de cualquier obstáculo, al entender que en la destrucción estaba el germen de la creación (45), y en la frontalidad de la enunciación –del sexo y la sangre–, una posibilidad para la destitución del cuerpo lírico²⁴³, a raíz de la cual éste pierde su antiguo estatus y es «recortado, maquinizado, contabilizado», con el objetivo de limitar sus relaciones amorosas a meras combinaciones con otros cuerpos disponibles, y a proporcionar placer al libertino a través de la «rentabilidad óptima del dispositivo emplazado» (HÉNAFF [1978] 1980, 39), pues el libertino goza por igual con su exactitud y su enunciación:

Se goza no solo teniendo al día la cuenta de los cuerpos y de las veces, sino que se goza en la misma medida, después del coito, al hacer balance de la operación. Ese balance acaba verdaderamente el goce estableciéndolo como definitivo (la cuenta es cerrada), glorioso (la cuenta es enorme), y sobre todo controlado (la cuenta es conocida) (38).

Aunque el erotismo neopagano que representa Louÿs sea menos radical y desgarrador que el de Sade y Swinburne²⁴⁴, es igual de obsesivo con el sexo y las mujeres, cuyo cuerpo objetiviza y trocea, transformando sus partes en fetiches

²⁴³ «El cuerpo es afirmado como el lugar de un cierto número de funciones materialmente localizables y bien delimitadas que remiten solamente a la propia organización fisiológica, y no como al lugar de una red de signos que remiten a una instancia secreta de la cual el cuerpo sería el instrumento mediador. Y es exactamente ése el síntoma de la psicología amorosa clásica: hay un lenguaje mudo del cuerpo, pero es el cuerpo el que está habitado por una voz (de la verdad, de la consciencia del sentimiento o incluso de la naturaleza); es ese inquilino indeseable, ese parásito, ese aguafiestas lo que el cuerpo libertino expulsa. No podría admitir en él a otro, salvo perdiendo su dominio y por tanto su goce. No hay lugar para dos señores en un mismo territorio» (HÉNAFF [1978] 1980, 28).

²⁴⁴ «Bien que profondément ancré dans son époque [...], Louÿs apparaît souvent, par ses goûts et son humeur, comme un homme du XVIIIe siècle. Cette manière de parler de l'amour, cette fantaisie, cette verve, cette curiosité presque universelle, mais aussi ce dédain du public et du succès, que tout cela est loin de la conception moderne de l'écrivain! [...] Louÿs n'eût certes pas fait mauvaise figure dans la compagnie de [Marc Fumaroli], de Crébillons fils, de Nerciat, de Caylus, de Laclos, voir de Diderot. [...] Comme tous les grands voluptueux, Louÿs était né paresseux, et sa paresse était féconde. Il se plut à aggraver son cas, en refusant très vite, contrairement aux autres écrivains modernes, de vivre de sa plume. Peut-être une partie de son drame intérieur vient-elle précisément d'être né dans un siècle de fer, où libertins et dandis començaient à s'enfoncer dans l'ombre, pour disparaître à jamais» (GOUJON [1988] 2002, 19).

personales y en temas y motivos de su obra poética²⁴⁵. Louÿs –como anteriormente Casanova– no lucha abiertamente contra el cristianismo²⁴⁶, pero tampoco renuncia a explorar los límites de la sexualidad, ni a evocar –no sin ciertas dosis de autocensura– sus experiencias y fantasías en provecho de generaciones futuras.

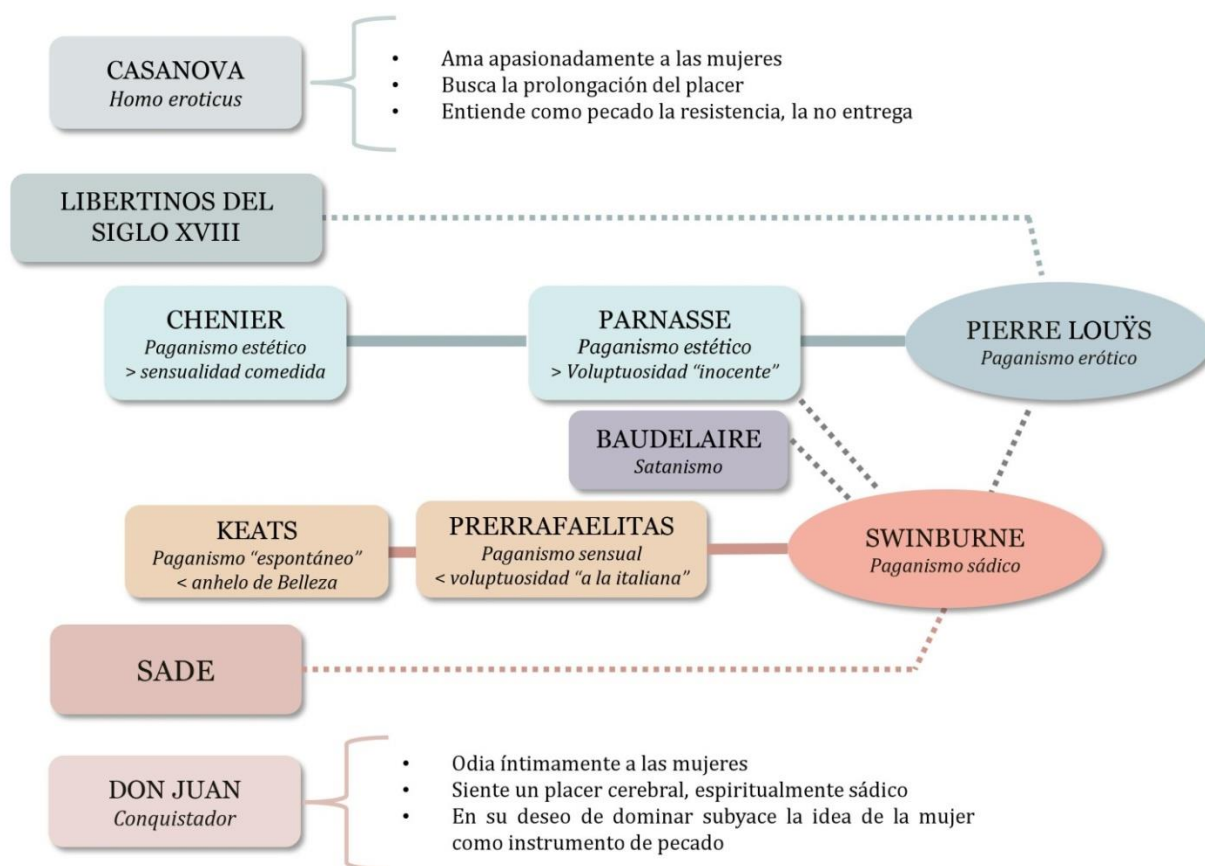


Fig. 16. Neopaganismo literario en Francia e Inglaterra en el siglo XIX

²⁴⁵ En su afán por descifrar el enigma femenino, Louÿs elaboró auténticos inventarios – con foto incluida– de sus conquistas amorosas, así como un exhaustivo corpus de fichas sobre temas y motivos eróticos para sus obras.

²⁴⁶ Eje sobre el que bascula la tradicional confrontación entre Casanova y Don Juan. «Muchos casanovistas [y no casanovistas como Stefan Zweig] lo han subrayado: el veneciano es el anti-Don Juan, su contrario y enemigo [*malgré lui*]. Allí donde el aristócrata sevillano, infectado por la teología, se muestra vengativo, psicópata, misógino y engañador, en ese mismo lugar luce el burgués veneciano cómplice de las mujeres, su secuaz y su salvador en más de una ocasión» (AZÚA 2009, xxix).

III. 2. *LES CHANSONS DE BILITIS*. ANÁLISIS TEMÁTICO-FORMAL

*Las tradiciones no son la repetición mecánica de una forma inflexible
sino un juego alegre de variaciones y repeticiones* ²⁴⁷.

*Un charme si exquis de ce libre à la lectura
est de rendre compte que le grec idéal,
qu'on croit entendre derrière,
est précisément le texte lu en notre langue
avec vous la plus transparente et juste comme un chant fin* ²⁴⁸.

Como ya he mencionado anteriormente²⁴⁹, el proceso de creación de *Les Chansons de Bilitis* no acabó con su publicación en 1895, sino que se prolongó hasta 1898, año en el que vieron la luz su segunda y tercera edición.

Entre los muchos cambios, que –respecto a la edición *princeps*– introdujo Louÿs en 1898, destacan: 1) el cambio en la dedicatoria, 2) su definición genérica como *roman lyrique*, y 3) la profunda reestructuración interna a la que lo sometió.

Les Chansons de Bilitis es la plasmación [*sinsigno*] de una amalgama de propósitos [*grounds*] de su autor. Por una parte, Louÿs intentó recuperar el concepto clásico de poesía lírica [*legisigno simbólico*] y, por otras muchas, explorar las posibilidades expresivas de la prosa poética [= conjunto de *cualisignos y sinsignos icónicos* asociados al *legisigno*], contar una historia sin apelar al concepto clásico de narración [*ground* > *legisigno simbólico* con *inversión intertextual* respecto a los modelos pre-existentes], conectar la creación poética con otras formas de reescritura [*legisignos icónico-remáticos*], engañar –con el beneplácito de amigos y conocidos– a cierta élite filológica con la supuesta traducción de unos versos hasta entonces desconocidos [*ground* > *falsos sinsignos réplica de legisigno* con *inversión intertextual*], o hablar de la sexualidad femenina [*legisigno simbólico argumento*] sin tapujos ni

²⁴⁷ Jorge Luis BORGES, «Prólogo» para el *Catálogo de la Exposición de Libros Españoles* (Buenos Aires), *Biblioteca digital AECID* 505-507 (Julio-Septiembre 1992): 84.

²⁴⁸ Comentario de Mallarmé a Louÿs a propósito de la segunda edición (1898) de *Les Chansons de Bilitis* (En GOUJON [1988] 2002).

²⁴⁹ En Cap. III. 1. 1., nota 177.

valoraciones morales. Sus propósitos –como puede verse– fueron muchos y variados, si bien fue la mistificación [*iconicidad con inversión intertextual*] la que determinó inicialmente cómo debía ser presentada la obra para sortear las posibles dudas de los expertos. Por lo que podríamos afirmar –sin temor a equivocarnos– que Louÿs tuvo en cuenta varios tipos de lectores implícitos –es decir, varios tipos de futuros *intérpretes* generadores de *interpretantes*–.

De cara a un primer grupo de lectores –fueran éstos conocedores o no de la mistificación– Louÿs planteó su obra siguiendo el modelo de reconstrucción filológica [*legisigno icónico remático*]²⁵⁰, ya que deseaba generar en ese primer grupo de lectores una serie de *interpretantes dinámico-lógicos* tendentes a valorar su conocimiento [*legisigno simbólico argumento*] de la cultura griega; y en el pequeño grupo de amigos que estaba al tanto de la mistificación –más aquellos otros poetas con los que se trataba y cuya opinión valoraba– una serie de *interpretantes dinámico-lógicos* sobre su propuesta poética, y sobre su peculiar manera de aproximarse a la Antigüedad y a la sexualidad femenina, a partir de un conjunto de *legisignos icónico-remáticos* como los esquemas rítmicos, o *simbólico-remáticos* como los temas y motivos.

En la segunda edición de *Les Chansons* (1898), Louÿs cambia la dedicatoria –que inicialmente había sido para André Gide– por una nueva en la que aparece un tercer tipo de lector implícito hasta ese momento ignorado: el de las jóvenes del futuro²⁵¹. La reconstrucción filológica –que había sustentado la mistificación y había determinado un abanico concreto de posibles lectores e interpretantes– se ve desplazada por el renovado protagonismo del tema amoroso [*legisigno simbólico-remático*], que emerge, a partir de ese momento, como auténtico núcleo irradiador de la obra. La dedicatoria de Louÿs refleja, por tanto, un cambio de lector a partir de un sutil cambio de enfoque, que no renuncia al tipo de interpretante deseado [*dinámico-lógico* < comprensión

²⁵⁰ Es decir, como un *sinsigno réplica de legisigno* con: 1) paratexto inicial –«Vie de Bilitis»– con información sobre la autora, los estudios que la vinculaban con Safo y su círculo poético-amoroso, y sobre el arqueólogo que, supuestamente, había descubierto sus canciones en una tumba chipriota; 2) traducción *in absentia* de la mayor parte de ellas; y 3) aparato crítico con explicaciones puntuales sobre la cultura griega y sus autores.

²⁵¹ «Ce petit libre d'amour antique est dédié respectueusement aux jeunes filles de la société future».

racional], aunque eso implique tener que esperar para ser debidamente comprendido.

El segundo cambio que introduce Louÿs en 1898, esta vez en la 3ª edición, hace referencia al género de *Les Chansons*. Superado el momento inicial de la mistificación, Louÿs –que ha comenzado a distanciarse ya del rol de sujeto intermediario²⁵² [traductor / editor] aunque sin anunciarlo aún públicamente²⁵³– añade el subtítulo *roman lyrique*.

Año de edición	Título	Nº de canciones	Variantes respecto a las ediciones anteriores
1895 Librairie de l'Art Indépendant	<i>Les Chansons de Bilitis.</i> <i>Traduites du grec pour la première fois par</i> <i>P. L.</i>	100 (93 + 7 no traducidas)	---
1898 Mercure de France	<i>Les Chansons de Bilitis.</i> <i>Traduites du grec par Pierre Louÿs et ornées</i> <i>d'un portrait de Bilitis dessiné par P.-Albert</i> <i>Laurens d'après le buste polychrome du</i> <i>Musée du Louvre.</i>	158 (2 canciones suprimidas + 91 reelaboradas + 55 nuevas + 12 no traducidas [con títulos diferentes a los de la edición <i>princeps</i>])	Además de una completa reelaboración del material previo, desaparición de algunas citas y cambio en la dedicatoria [«Ce petit livre d'amour antique est dédié respectueusement aux jeunes filles de la société future»]
1898 Mercure de France	<i>Les Chansons de Bilitis.</i> <i>Traduites du grec par Pierre Louÿs.</i>	idem	Aparece el subtítulo « <i>Roman lyrique</i> »
1900 Librairie Charpentier et Fasquelle	Pierre Louÿs. <i>Les Chansons de Bilitis.</i> <i>Traduites du grec. Accompagnées de 300</i> <i>gravures et de 24 planches en couleurs hors-</i> <i>texte par Notor d'après des documents</i> <i>authentiques des Musées d'Europe.</i>	idem	Louÿs reconoce su autoría. Primera edición ilustrada.

Fig. 17. Variantes entre las cuatro primeras ediciones de *Les Chansons de Bilitis*

²⁵² Concepto empleado por la semiología literaria. Para más información, véase Jesús G. MAESTRO, «La recuperación de la semiótica», *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, 11-40 (Madrid: Arco Libros: 2002).

²⁵³ «J'ai le droit de tromper le public, mais je serais désolé d'induire en erreur un érudit. *Les Chansons de Bilitis* sont toutes apocryphes, à l'exception de sept ou huit, imitées de divers auteurs. [...] Vous me demandez encore ce que sont les chansons "non traduites". Ce sont des pièces qui sont nécessaires à la composition du volume et qui s'ajouteront à lui dès que nous aurons obtenu du législateur français la liberté morale pour laquelle je fais campagne». Fragmentos de una carta enviada por Louÿs el 14 de mayo de 1898 a un destinatario desconocido (En GOUJON 1990, 318-319).

En una carta a su hermano Georges fechada el 22 de diciembre de 1897, Louÿs le comenta: «J'ai écrit *Bilitis* parce que je ne voulais pas terminer mon roman [*Aphrodite*]. L'un devait tenir lieu de l'autre» (En GOUJON 1990, 317). Según parece, el excesivo peso de la reconstrucción histórica y la densidad narrativa habrían llevado a Louÿs a un callejón sin salida en su primer intento por recrear la vida de una cortesana de la Antigüedad, acostumbrado como estaba a trabajar con géneros breves –epigramas, sonetos, poemas de verso regular o libre, *scènes* en verso o prosa poética, cuentos...–. La ausencia de un modelo a seguir [*legisigno*] le llevó a fusionar dos ideas aparentemente antagónicas [\rightarrow *abducción* > *deducción*], que acabaron transformando *Les Chansons de Bilitis* en un *roman lyrique* [*legisigno simbólico argumento* < *negación y sustracción intertextual* de modelos pre-existentes], ideado como una sucesión de instantes, donde la continuidad [*cualisigno* del género narrativo] se materializa en una yuxtaposición ordenada de momentos, y donde la autonomía, la concreción y la economía de medios de los diferentes fragmentos [*cualisignos* del género poético] son perceptibles en la independencia y la levedad formal de cada uno de ellos.

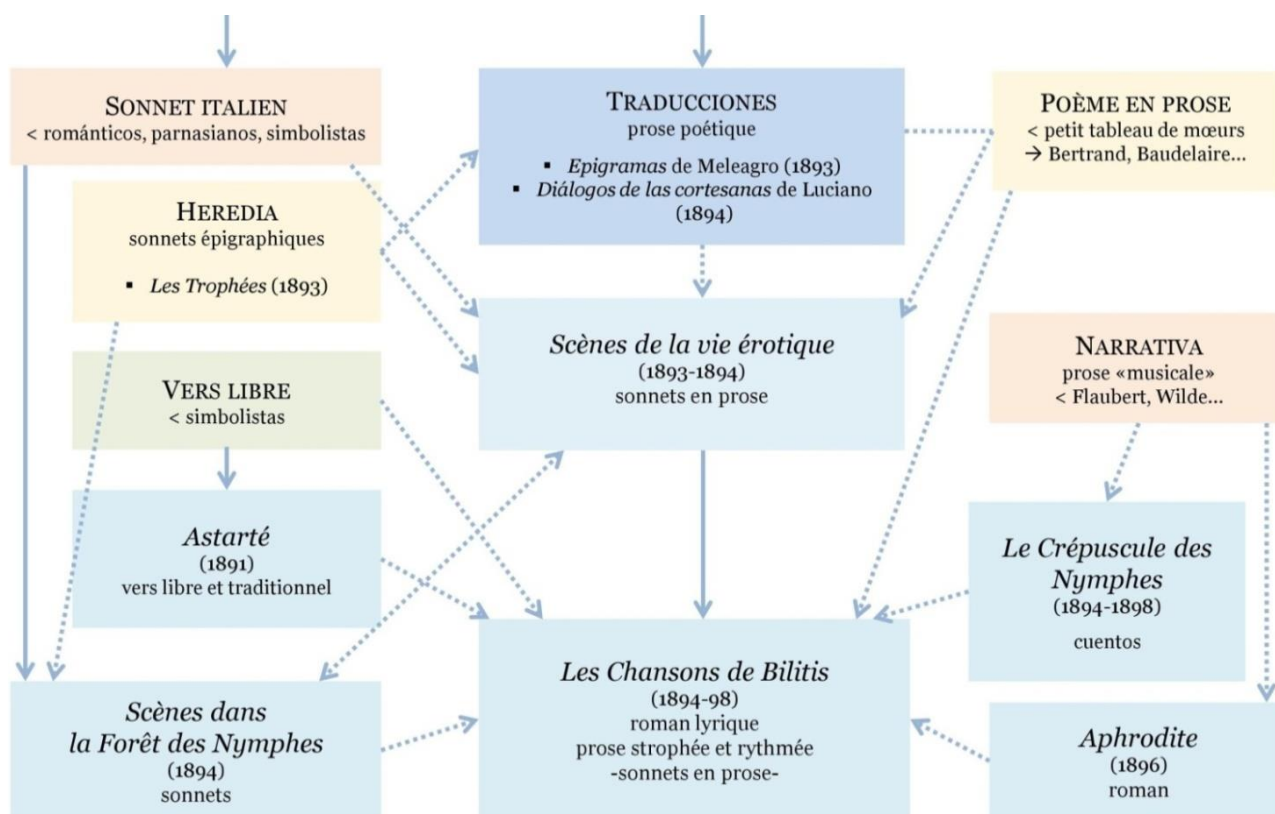


Fig. 18. Conexiones intertextuales de *Les Chansons de Bilitis* (*roman lyrique, prose strophée et rythmée, sonnets en prose*).

Si en lo relativo a la estructura no existía un referente claro, en lo que respecta a la forma se da una referencialidad múltiple, aunque el autor emplee solo dos términos –*prose rythmée* y *sonnet en prose*– para definir la forma y el género poético de sus «canciones». Para Louÿs, la prosa rítmica es la ideal por su cercanía a la poesía²⁵⁴, y también la que entraña mayor dificultad²⁵⁵.

Por todos estos motivos, su prosa [*sinsigno réplica de legisigno*] no remite, como cabría esperar de un amante tan ferviente de la Antigüedad, a la prosa rítmica clásica, sino a la prosa poética simbolista [*legisigno icónico-remático*], que –centrada en el ritmo y la musicalidad de las palabras [*cualisignos*]– estaba principalmente vinculada a los *poèmes en versets métrique et cadencés*, y al *poème en prose* de tendencia lírica [incipientes *legisignos icónico-remáticos* fruto de la *negación y sustitución intertextual* de modelos anteriores], que tan bien definió Robert de La Vaissière al afirmar: «la matière est poétique, la forme verbale utilisée est la prose, mais la prose où la valeur musicale des mots et le rythme des phrases prennent une importance égale à celle que musique et rythme prennent dans les vers» (1928, 1). Aspectos totalmente coincidentes con la *prose rythmée* de Louÿs que funciona a partir del control léxico²⁵⁶ [< selección de palabras = *legisignos simbólico-remáticos*], y de la formulación y repetición de ciertos patrones rítmicos no prefijados normativamente [*legisigno icónico-remático* (< ground) > *sinsignos réplicas del legisigno*], similares a las *cellules organiques* de Gustave Kahn²⁵⁷.

²⁵⁴ «La prose idéale, rythmée comme la poésie, la prose que Flaubert aviat prédite, “où l’on entendrait les vibrations de violoncelles”. C’est vers cette prose que je tends. Et je ne regarde les vers que je ferai, que comme une série d’exercices préparatoires indispensables» (En GOUJON [1988] 2002, 74).

²⁵⁵ «A vingt et un ans [1891], j’avais écrit douze mille vers avant d’oser une ligne de prose, car la prose est une poésie qui hasarde de la corde raide, sans orchestre et qui, souple, comme son rythme, jette le balancier. Je n’écrivais qu’en vers. Ma première page de prose, je sentais qu’il faut sept ans de stage en poésie pour avoir le sens du rythme et qu’autrement la prose n’est pas» (En GOUJON [1988] 2002, 283-284).

²⁵⁶ «Si nous feuilletons le manuscrit des Notes pour Bilitis, nous constatons que rien n’avait été laissé au hasard. Louÿs avait, par exemple, dressé de listes de “mots non employés (chair, sexe, front)”, de “mots à répéter (cheveux, paupières, yeux...)” et de “mots à éviter (tête, mains, seins, lèvres...)”. À côté de cela figuraient quantité de notes prises sur la Grèce Antique: noms de femmes, épithètes, fréquence et signification de certains termes, etc.» (GOUJON [1988] 2002, 279).

²⁵⁷ «Préface sur le vers libre», *Premiers poèmes* (Paris: Mercure de France, 1897).

Por otra parte, el término *sonnet en prose* remite a dos referentes interrelacionados: 1) la *prose strophée* escogida por Louÿs para sus traducciones de Meleagro y Luciano [> prosa de *Les chansons = sinsigno réplica de legisigno*], y 2) el *sonnet epigraphique* utilizado, entre otros, por Heredia en la reescritura de textos clásicos [*iconicidad con sustitución estructural*], que – para los círculos que frecuentaba Louÿs– era un referente de prestigio y/o autoridad literaria [*legisigno icónico-remático*]. A este último remite, en mi opinión, el *sonnet en prose* de *Les chansons de Bilitis* [*sinsigno réplica de legisigno con sustitución estructural*] que Louÿs ya había utilizado en sus *Scènes de la vie érotique*²⁵⁸, y que conserva de la forma original en verso su organización en cuatro párrafos breves, con un ritmo preciso y regularidad en su extensión [*cualisignos icónicos remáticos* derivados de la *sustitución intertextual*].

Louÿs llega a la *prose rythmée* después de experimentar con la mayor parte de las formas poéticas de su época. Razón por la cual, no resulta extraño encontrar –entre los muchos cambios llevados a cabo en las ediciones de 1898– un nuevo ejemplo de *iconicidad con sustitución estructural* en dos canciones escritas originalmente en verso: «Les Ménades» (CI) –en cuartetos– y «La Chevelure» (XXXI) –en verso libre–; que evidencian además su obsesión por la reescritura²⁵⁹ [*iconicidad con adición y sustracción intertextual*], algo constatable en las numerosas correcciones y versiones paralelas de obras ya publicadas que se hallaron tras su muerte. A este último grupo –el de las versiones paralelas– pertenecen *Les Chansons secrètes de Bilitis*, versión libre y más explícita en su contenido erótico de 23 canciones –entre las que no se encuentran ninguna de las escogidas por Debussy–, que aparentemente «Louÿs avait écrites pour lui seul», y que es difícil saber «si ce [étaient] des épaves écartées» o bien «des textes composés par la suite» (GOUJON 1990, 214, 25).

²⁵⁸ *Scènes de la vie érotique* (1893-1894) es un manuscrito inédito, por lo que –al no haber podido consultarlo personalmente– toda la información utilizada corresponde a la facilitada por Jean-Paul Goujon en *Pierre Louÿs: Une vie secrète (1870-1925)*.

²⁵⁹ «Louÿs recommença sans cesse son libre, fasciné par ce travail de réduplication qui lui faisait élaborer indéfiniment des textes sur le même modèle. Nul doute que, s'il avait pu, il nous aurait donné un jour une troisième édition, revue, corrigée et surtout augmentée» (GOUJON 1990, 25).

Donde realmente se da una amalgama complejísima de referentes es en el plano temático, donde Louÿs reconoce abiertamente muchas de las fuentes que convirtieron *Les Chansons de Bilitis* en un auténtico *pastiche*²⁶⁰.

En esa red de múltiples referentes encontramos, por ejemplo:

- 1) obras de poetas de época helenística como Teócrito, Meleagro, Filodemo, Antípatro, Herondas, Ateneo, Filóstrato o Luciano, presentes todos ellos en la *Antología Palatina* y/o en la selección de *Poetae lyrici graeci* de Theodor Bergk (1843), que fue ampliamente consultada por Louÿs, y donde se recogen, además, fragmentos de Safo y de otras poetas líricas griegas como Erina, Telesila, Corina, Praxila o Mirtis;
- 2) poemas de temática clásica de autores modernos como Chenier o Swinburne;
- 3) canciones populares griegas recopiladas por famosos folkloristas del siglo XIX como Claude Fauriel –*Chants populaires de la Grèce moderne* (1824)– o Émile Legrand –*Chansons populaires grecques* (1874)–;
- 4) obras eróticas de otras tradiciones literarias como *El cantar de los cantares*, *El jardín perfumado* del tunecino Cheikh Nefzaoui (siglo XV d. C.) o los poemas de Bhartrihari; así como
- 5) algunas selecciones de cuentos bereberes y cabilios.

La elección de las fuentes de *Les Chansons* responde a la Grecia con la que Louÿs se identificó toda su vida [*< interpretantes emocional y lógico*], una Grecia que «n'est pas celle d'Athènes, mais celle de la Ionie, de Mytilène et de

²⁶⁰ «La chanson n° 6 est un développement dont vous trouverez le thème dans le tome III des *Poetae lyrici graeci* recueillis par Bergk. Le n° 81 est presque un résumé du VI^e mime d'Hérodas. Le 139 est une mosaïque de Philodème, Méléagre, Sapho et Antipater. Le second § du 114 est un quatrain d'Alexis [poeta ateniense del siglo IV a. C.], dans sa comédie du Retour, dont nous n'avons que des fragments; on trouve dans la même pièce un vers de Théocrite, deux images de Bhartrihari qui n'a jamais été grec, et dix lignes de Pierre Louÿs qui ne l'est pas davantage» (En Goujon 1990, 318-319). Louÿs no incluye –en esta carta de 1898 dirigida a un erudito desconocido– la n° 21 cuyo título [*La luna de ojos azules*] corresponde a un epíteto empleado por Eurípides en una tragedia perdida, la n° 35 inspirada en un idilio del epigramático Hédilo, la n° 37 que es una reelaboración de una canción griega recogida por Fauriel, la n° 42 que está inspirada en una estancia hindú de Bhartrihari, la n° 43 que corresponde a una canción griega de la antología de Legrand, la n° 72 que parafrasea cuatro versos de Algernon Swinburne, la n° 108 que está inspirada en un canción de Filidemo, o la n° 132 que reproduce parte del texto que acompaña a la Anthema o danza de las flores.

Chypre, c'est-à-dire déjà l'Orient» (GOUJON 1990, 11), y que fue la cuna de la lírica monódica [*legisigno simbólico*]. Como muchos de sus contemporáneos, Louÿs se sintió próximo al helenismo alejandrino cuya ligereza de espíritu creyó haber reencontrado en algunos pueblos mediterráneos. De hecho, «sans avoir une vision aussi “barbare” que celle de ses maîtres Leconte de Lisle et Flaubert, Louÿs privilégiait dans la Antiquité un certain syncrétisme culturel, où l'héritage hellénique²⁶¹ se voyait métamorphosé par une influence à la fois orientale²⁶² et africaine» ([1996] 2001, 81). Fue, en esencia, un poeta alejandrino [*sinsigno réplica de legisigno*] abierto a múltiples influencias, un «grec de la décadence» hedonista y escéptico, como muchos de los poetas que lo inspiraron ([1988] 2002, 174).

Si en el plano estructural, el término *roman lyrique* [*legisigno icónico-remático*] refleja el modelo escogido por Louÿs para contar la vida amorosa de Bilitis. En el temático, la compartimentación de sus 158 canciones en cuatro bloques «líricos» –«*Bucoliques* en Pamphylie», «*Élégies* à Mytilène», «*Épigrammes* dans l'île de Chypre» y «Le Tombeau de Bilitis» [3 *épitaphes*]²⁶³– funciona como un conjunto de marcos integradores para sus múltiples referentes, a la vez que vincula esas cuatro variantes de la lírica antigua²⁶⁴ [conjuntos de *legisignos icónico-remáticos* y *simbólico-remáticos*] con el desarrollo del tema que le ocupa, al escoger entre los seis aspectos [*cualisignos*] que determinaban los géneros poéticos griegos –contenido, extensión, lengua o dialecto, métrica, acompañamiento y contexto– solo el contenido, es decir sus temas y motivos [*< iconicidad intertextual con sustracción material y sustitución estructural*].

²⁶¹ «Rien n'est plus rare que le véritable hellénisme. La plupart des artistes qui se réclament de la Grèce ne lui prennent que son décor, ses costumes, ses accessoires, et en copiant avec soin les bijoux ou les étoffes des bonnes archéologies, ils dessinent exactement la Parisienne, l'Anglaise ou la Meckembourgeoise qui leur sert de modèle sous le nom fallacieux de Phryné». Fragmento de su «Préface au catalogue d'une exposition de George Barbier» (En GOUJON [1996] 2001, 84).

²⁶² Para Louÿs, Oriente poseía «le don de la grâce avec l'instinct si particulier qui fait pressentir en toutes choses une volupté latente et promise» (En GOUJON [1996] 2001, 83).

²⁶³ Las cursivas son mías.

²⁶⁴ «Je veux faire de la poésie LIRIQUE, dans le sens que cela a toujours eu, avant qu'on ne le fasse, dans ce siècle-ci, synonyme de poésie intime» Carta enviada a Léon Blum en diciembre de 1889 (En GOUJON [1988] 2002, 74).

Por otra parte, la estudiada imprecisión de Louÿs respecto a los epigramas²⁶⁵ [< carácter subversivo de la mistificación] provoca interesantes alteraciones en su supuesta cadena de representación. Uno de los aspectos más interesantes de los primeros epigramas funerarios –epitafios– o conmemorativos es la ausencia de una autoría reconocida más allá del trabajo realizado por los artesanos grabadores. El hecho de que la persona recordada que aparecía en ellos se dirigiera directamente a sus lectores no dejaba de ser un tópico [*legisigno simbólico remático*], que asumiría más adelante el epigrama literario. La cadena de representación de esta primera fase comenzaría, por tanto, con un acontecimiento [*sinsigno*], y seguiría con una inscripción recordatoria de autor desconocido [*legisigno indexical*], que podría llegar a formar parte de futuras recopilaciones [*legisignos simbólicos*]. Tras esa etapa inicial, tendríamos el epigrama literario de autoría conocida [*legisigno icónico-remático*], futura materia poética de las más famosas antologías griegas y latinas. Louÿs subvierte por completo ese orden, situando la pseudoautoría de *Les Chansons* en el inicio de la cadena, y mostrándola como previa a la muerte de Bilitis, es decir situando el epigrama literario como anterior a la inscripción en piedra. A partir de allí la cadena se recompondría [< veracidad filológica = fundamento de la mistificación] con la única salvedad de que no existirían copias posteriores en papiro o en pergamino, a pesar de la fama de la que presume la voz poética de los epitafios. De la inscripción en piedra –pues de las tablillas utilizadas por Bilitis, no tenemos noticia– pasaríamos, sin solución de continuidad, al descubrimiento arqueológico, y a las subsiguientes pseudo-traducciones al alemán²⁶⁶ y al francés.

Les Chansons representa la sucesión de 155 instantes de la vida de Bilitis²⁶⁷, cuya mayor parte está relacionada con su vivencia del amor y la

²⁶⁵ Como ya hemos visto en el capítulo III.1.3, el término epigrama tiene dos acepciones – inscripción en piedra y género poético breve– que Louÿs emplea tanto para hablar de las inscripciones halladas en la tumba de Bilitis [155 losetas con las canciones + 3 epitafios en el sarcófago de barro cocido], como para configurar temáticamente su etapa como cortesana y resumir su vida tras su muerte.

²⁶⁶ Como parte de la mistificación, la traducción alemana sería junto con los textos originales de Bilitis los dos referentes de la obra de Louÿs [> pseudotraducciones al alemán y al francés = falsos *sinsignos icónicos remáticos* por *sustitución lingüística*; epigramas de Bilitis + las pseudotraducciones = falsos *sinsignos réplicas* del *legisigno* epigrama].

²⁶⁷ Aunque las canciones son 158, tres de ellas son epitafios.

sexualidad. Y, aunque su voz deja puntual espacio a otras voces, el *roman* es esencialmente un diario íntimo, donde su protagonista comienza hablando de su vida en la granja, que su madre –una fenicia que le transmite muchas de sus creencias– tiene en una aldea junto al Mela en Panfilia²⁶⁸; para centrarse a continuación en su descubrimiento del amor junto al pastor Lykas²⁶⁹, la prohibición de ese amor por parte de su madre, sus encuentros secretos con él, y el nacimiento de su hija Pannychis²⁷⁰, a la que finalmente abandona para marchar a Lesbos con apenas dieciséis años.

²⁶⁸ Zona sur de la actual Turquía.

²⁶⁹ La historia de amor entre ambos, que comienza inocentemente, madura abruptamente cuando Lykas fuerza a Bilitis, hecho que se ajusta totalmente al modelo de relación hombre-mujer que plantea la mitología griega –y como hemos visto, al de la sociedad burguesa del s. XIX–, y que Louÿs asume con total normalidad, al utilizar como referente un idilio de Hédilo –incluido en la *Antología Palatina*– para su canción XXXV –«Le Sommeil interrompu»–:

<p>(versión de 1895)</p> <p>Le vent léger, le bruit des eaux, la douceur de la nuit m'avaient endormie sur la terre, et aussi l'amour familier de celui que je regardais.</p> <p>Je me suis endormie, imprudente! et je me suis réveillée trop tard, et j'ai lutté, et j'ai crié! mais que peuvent les bras d'une fille?</p> <p>À toi, Kypris victorieuse, je consacre ces offrandes encore mouillées de rosée, vestiges des désirs de la vierge. Je te connais maintenant, tu es douce.</p> <p>Voici mes sandales, voici les molles ceintures arrachées de mes seins, témoins de mon sommeil et de ma résistance. Et voici la feuille de cognassier.</p>	<p>(versión de 1898)</p> <p>Toute seule je m'étais endormie, comme une perdrix dans la bruyère. Le vent léger, le bruit des eaux, la douceur de la nuit m'avaient retenue là.</p> <p>Je me suis endormie, imprudente, et je me suis réveillée en criant, et j'ai lutté, et j'ai pleuré; mais déjà il était trop tard. Et que peuvent les mains d'une enfant?</p> <p>Il ne me quitta pas. Au contraire, plus tendrement dans ses bras, il me serra contre lui et je vis plus au monde ni la terre ni les arbres mais seulement la lueur de ses yeux.</p> <p>À toi, Kypris victorieuse, je consacre ces offrandes encore mouillées de rosée, vestiges des douleurs de la vierge, témoin de mon sommeil et de ma résistance.</p>
---	---

²⁷⁰ Al igual que hiciera Safo con su pequeña Cleis (Frag. 132 P), Bilitis nos habla de su hija Pannychis en dos ocasiones: la primera en «Berceuse» –canción XLV de «Bucoliques en Pamphyli»–

Dors: j'ai demandé à Sardes tes jouets, et tes vêtements à Babylone.
Dors, tu es fille de Bilitis et d'un roi du soleil levant.

Y la segunda, en «La Métamorphose» –canción LVIII de «Élégies à Mytilène»– tras su boda con Mnasidika:

En esta primera parte –«Bucoliques en Pamphylie»–, ya encontramos algunos de los signos distintivos [*cualisignos*] de *Les Chansons de Bilitis*:

- 1) muchos de los títulos de los *sonnets* aluden a motivos [*legisignos icónicos remáticos*] de la poesía bucólica, elegíaca o epigramática²⁷¹;
- 2) la construcción sintáctica [*legisigno icónico-remático*] es clara y tendente a la brevedad, al emplear con medida el hipérbaton y al limitar el uso de las subordinadas (principalmente: sustantivas, adjetivas y comparativas), por lo que la jerarquización de ideas está muy controlada y limitada;
- 3) abundan las anáforas y los paralelismos [*legisignos icónicos remáticos < vers libre*];
- 4) la adjetivación [conjunto de *legisignos simbólico-remáticos*] es precisa y mucho menos ornamental que en sus obras en verso *Astarté* o *Scènes dans la Forêt des Nymphes*;
- 5) las metáforas [*hipoiconos*] son escasas, no así las comparaciones [*legisignos icónicos*];
- 6) la voz poética habla casi siempre en tiempo presente [*cualisigno*], de ahí que sus puntuales alusiones al pasado o al futuro reflejen estados anímicos inusuales en ella como la tristeza, la melancolía o la nostalgia;
- 7) los campos semánticos [conjunto de *legisignos simbólico-remáticos*] tienden a determinar el espacio y, en consecuencia, los géneros poéticos [*legisignos*] escogidos como marcos aglutinantes; y
- 8) en muchas de las canciones –sobre todo, en las *Bucoliques* y las *Élegies*–, el contexto es expresamente neutro y no identificable con la antigua Grecia.

... Ô Pannychis, mon enfant, en quelles mains t'ai-je laissée?
Comment, ô malheureuse, t'ai-je abandonnée?

Aujourd'hui Mnasidika seule, et pour toujours, me possède. Qu'elle
reçoive en sacrifice le bonheur de ceux que j'ai quittés pour elle.

²⁷¹ Para los temas y motivos de cada una de las partes de *Les Chansons*, véanse las figs. 19, 20, 21 y 22 incluidas a continuación.

Bucoliques en Pamphylie

(I-XLVI)

Principales referentes: *Chénier, Meleagro, Teócrito*

* * *

*Mis cantos son armoniosos, ya haga cantar a la siringa,
ya a la flauta recta, ya a la caña o a la flauta travesera*

(PSEUDO-TEÓCRITO, *Idilio XX*)

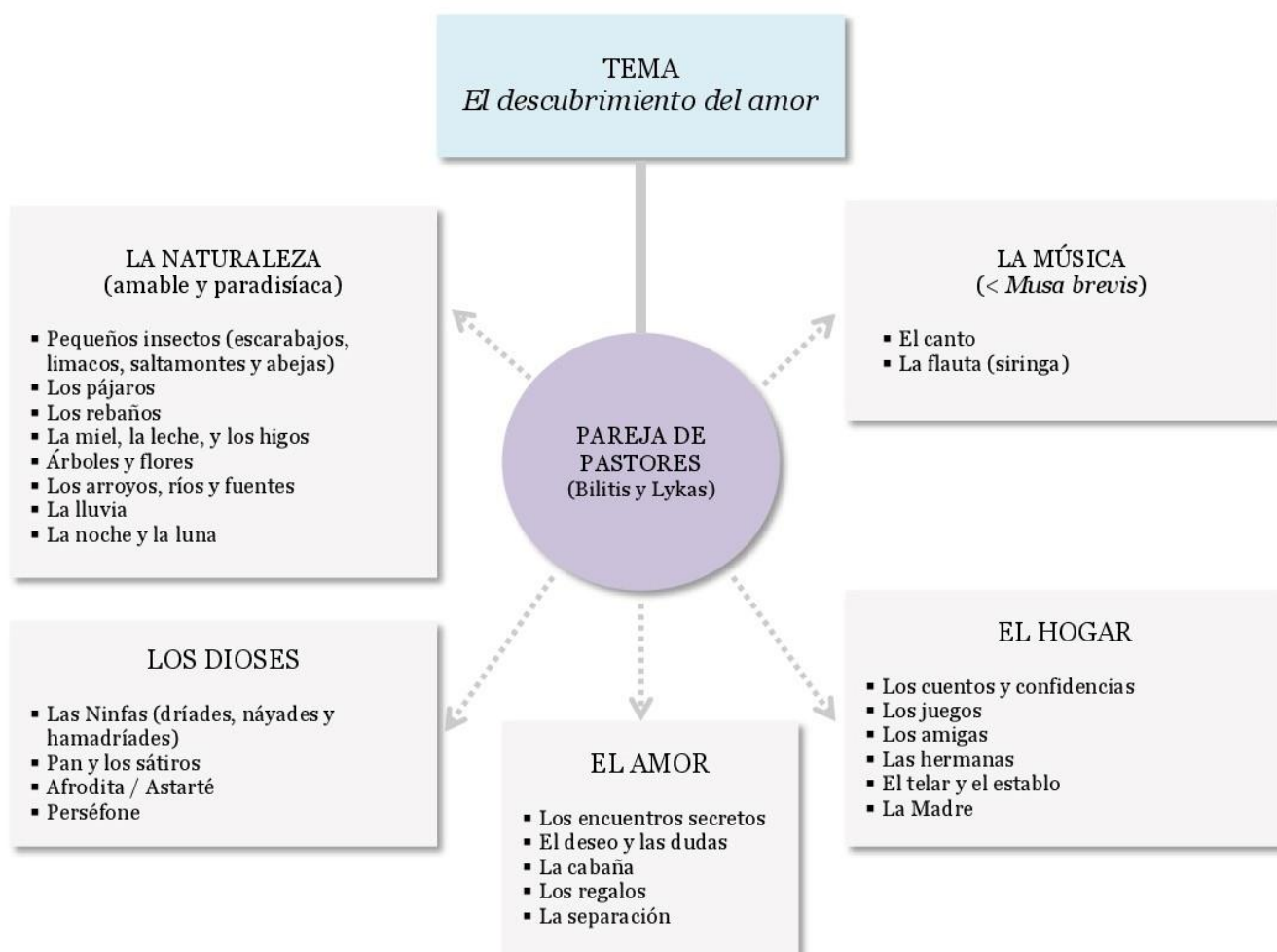


Fig. 19. «Bucoliques en Pamphylie» (tema y motivos)

Élégies à Mytilène

(XLVII-XCVIII)

Principales referentes: *Safo, Herondas, Swinburne, Meleagro*

* * *

*Que el fruto aplastado sea sobre el fruto, sobre la flor la flor,
que el pecho inflame el pecho y cada cual arda una hora.
¿Por qué quieres perseguir amores menores? ¿Son los tuyos
demasiados débiles para soportar las manos y estos labios míos*
(SWINBURNE, edición prínceps, 1895)

Mnasidika tiene un cuerpo más bonito que la endeble Gyrrino
(SAFO, 2ª edición, 1898)

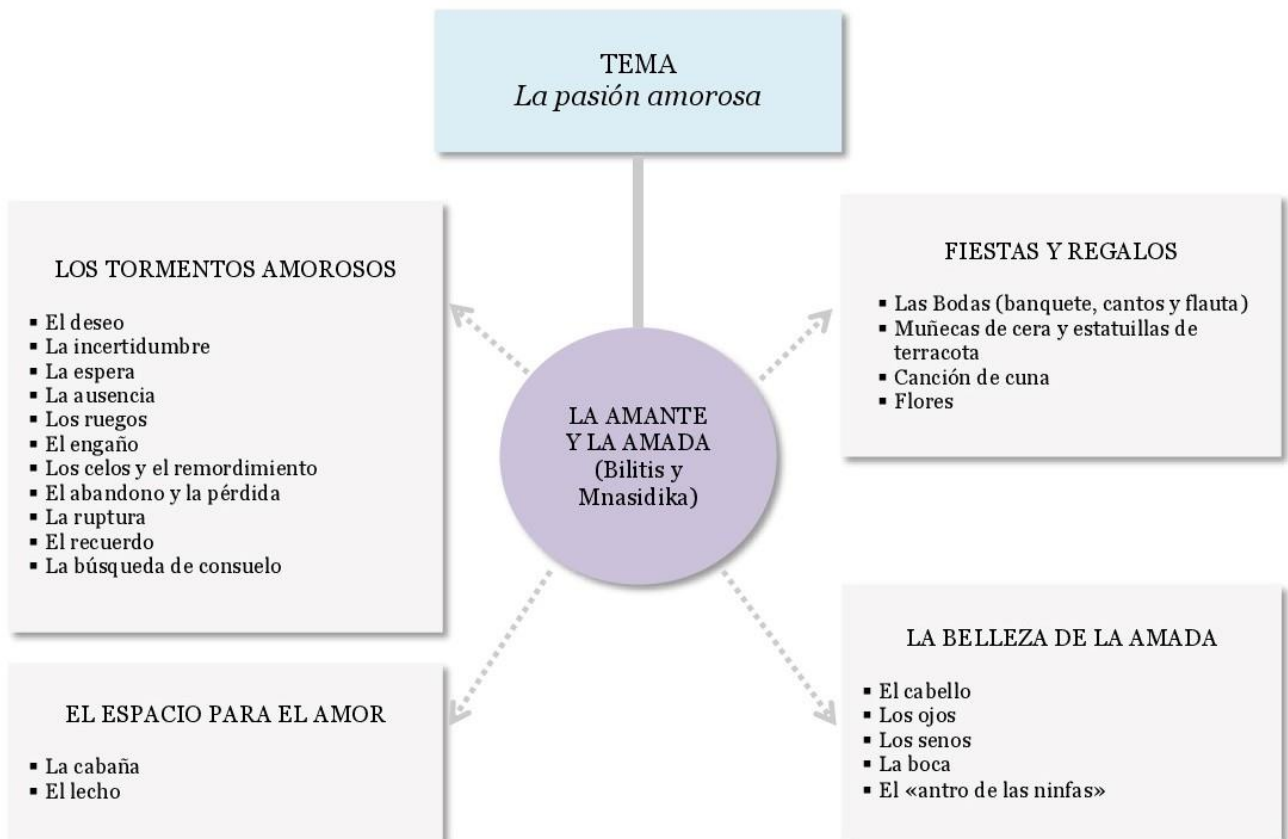


Fig. 20. «Élégies à Mytilène» (tema y motivos)

Épigrammes dans l'île de Chypre

(XCIX-CLV)

Principales referentes: *Filodemo, Meleagro, Luciano*

* * *

Les spectacles étaient étranges; il y eut des jeux où l'on vit des chœurs de jeunes filles nues prendre part à tous les exercices avec un simple bandeau; à la célèbre fête de Maïouma, des troupes de courtisanes nageaient en public dans des bassins remplis d'une eau limpide.

C'était comme un enivrement, comme un songe de Sardanapale où se déroulaient, pêle-mêle, toutes les voluptés, toutes les débauches, n'excluant pas certaines délicatesses

(ERNEST RENAN, edición *princeps*, 1895)

*Pero ceñidme de narciso, con los sonos de la flauta
alegrad mis oídos, ungid mis miembros de esencia de azafrán;
humedeced mis entrañas con un buen vino de Mitilene,
y casadme con una hermosa y muy sencilla muchacha*

(FILODEMO, 2ª edición, 1898)



Fig. 21. «Épigrammes dans l'île de Chypre» (tema y motivos)

Le Tombeau de Bilitis

(CLVI-CLVIII)

Principales referentes: *Meleagro y otros epigramistas*

* * *

*La belleza es verdad; la verdad, belleza. Eso es todo
lo que sabéis en la tierra, y lo que tenéis que saber*

(JOHN KEATS, *Oda a una urna griega*,
edición *princeps*, 1895)

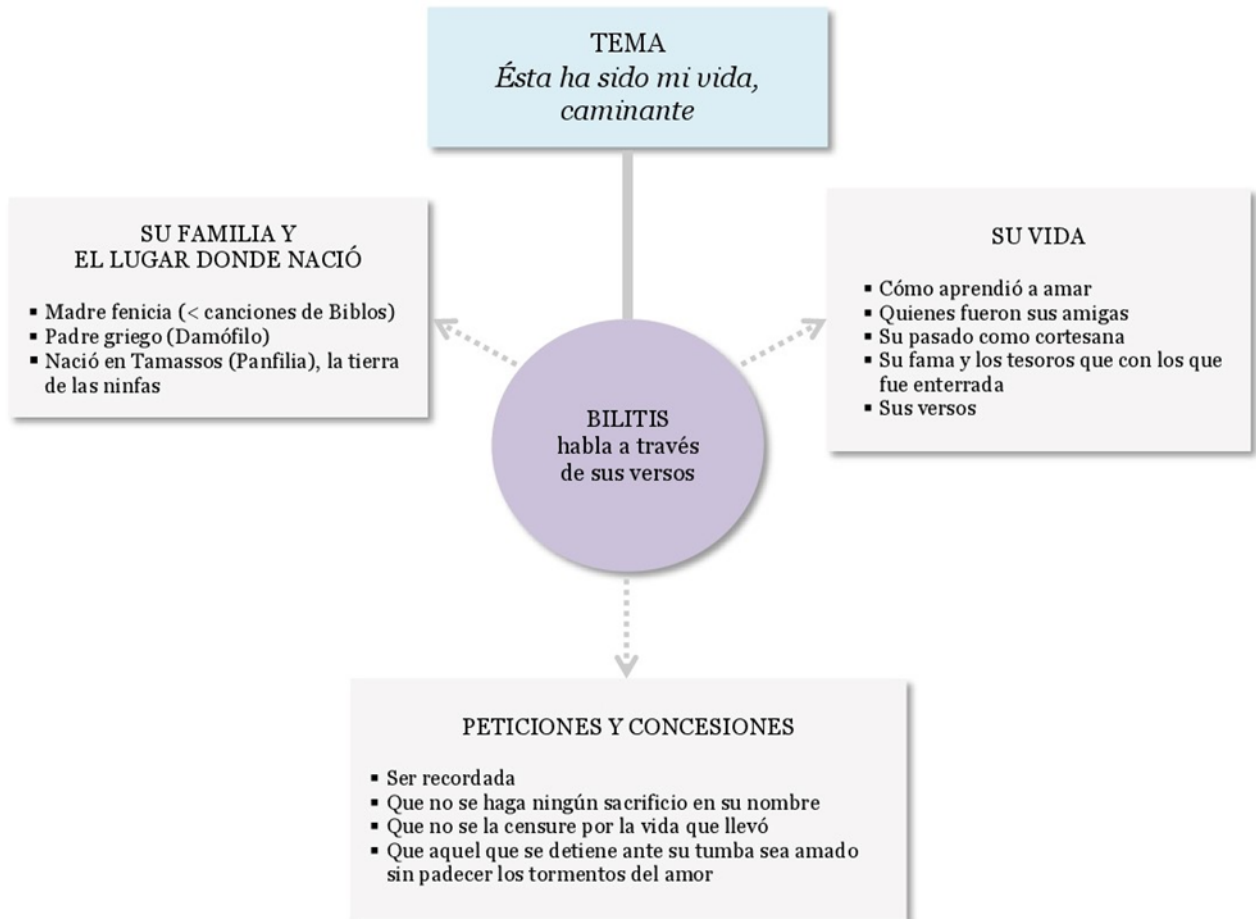


Fig. 22. «Le Tombeau de Bilitis» (tema y motivos)

En la carta ya citada²⁷² del 22 de diciembre de 1897 a su hermano Georges, Louÿs hace el siguiente balance de su propuesta [*legisigno simbólico argumento con negación, inversión, adición y sustracción intertextual* respecto al conjunto de sus *pre-textos o referentes*]:

J'ai écarté volontairement l'idée d'ajouter vingt chansons très honnêtes pour éviter la monotonie: l'effet aurait été exactement le contraire de ce qu'on pourrait croire, ces chansons auraient fait *repoussoir* pour les autres, un peu comme si j'avais ajouté des habits noirs dans un tableau de femmes nues. Je crois justement que l'originalité du livre vient de ce que la question pudeur n'est jamais posée.

En particulier, je crois que la seconde partie [«Élégies à Mytilène»] semblera très nouvelle. [...] C'est la première fois [...] qu'on écrit *une idylle* sur ce sujet-là.

Quant à la première partie [«Bucoliques en Pamphylie»], elle restera toujours inutile, *parce que* Chénier a déjà fait cela comme personne au monde ne le fera plus. On ne peut pas lutter, même sur les détails... La troisième [«Épigrammes dans l'Île de Chypre»]... Elle répète un peu Aphrodite. Ça n'est pas de sa faute (En GOUJON 1990, 317)

Su deseo de no incluir canciones que rebajaran la tensión erótica [*ground*] es palpable sobre todo en la segunda parte del *roman*, donde la historia de amor [*legisigno simbólico argumento*] entre Bilitis y Mnasidika parece abarcarlo todo.

La conexión entre los primeros dos bloques [*legisignos simbólicos argumentos*] es abrupta y deja en suspenso aspectos relevantes de la historia. Ni los *sonnets en prose* del final de las «Bucoliques» y ni los iniciales de las «Élégies» aclaran los motivos de la marcha de Bilitis ni qué es lo que la lleva a Mitilene. Solo Louÿs –en su calidad de sujeto intermediario– proporciona en su «Vie de Bilitis» algo de luz sobre las posibles motivaciones de su personaje, ocultas por la naturaleza disruptiva de su relato [*cualisigno*]:

Lesbos était alors le centre du monde. À mi-chemin entre la belle Attique et la fastueuse Lydie, elle avait pour capitale une cité plus éclairée qu'Athènes

²⁷² Sobre la visión de las lesbianas en la literatura francesa del XIX, véase nota 226, y sobre el papel de *Aphrodite* en la gestación de *Les Chansons de Bilitis*, pág. 147.

et plus corrumpe que Sardes: Mytilène, bâtie sur une presqu'île en vue des côtes d'Asie. [...] Les rues étroites et toujours encombrées para la foule resplendissaient d'étoffes bariolées, tuniques de pourpre et d'hyacinthe, ciclas de soies transparentes, bassaras traînantes dans la poussière des chassures jaunes. [...] L'animation de Mytilène ne cessait pas avec le jour; il n'y avait pas d'heure si tardive, où l'on n'entendît, par les portes ouvertes, de sons joyeux d'instruments, des cris de femmes et le bruit des dances. [...] Dans une société où les maris sont la nuit si occupés par le vin et les danseuses, les femmes devaient fatalement se rapprocher et trouver entre elles la consolation de leur solitude. De là vint qu'elles s'attendrirent à ces amours délicates, auxquelles l'antiquité donnait déjà leur nom, et qui entretiennent, quoi qu'en pensent les hommes, plus de passion vraie que de vicieuse recherche. Alors Sapphô était encore belle (LOUÏS [1895] 1990, 32-33).

Su encuentro con Safo tiene lugar en el segundo *sonnet* de las «Élégies» [canción XLVIII –«Psappha²⁷³»–]. Es allí donde nos encontramos a la joven Bilitis descubriendo por qué llaman a Lesbos «l'Île des amies»:

Je me frotte les yeux... Il fait déjà jour, je crois. Ah! Qui est auprès de moi?... une femme?... Par la Paphia, j'avais oublié... Ô Charites! que je suis honteuse.

Dans quel pays suis-je venue, et quelle est cette île-ci où l'on entend ainsi l'amour? Si je n'étais pas ainsi lassée, je croirais à quelque rêve... Est-ce possible que ce soit là Psappha!

Elle dort... elle est certainement belle, bien que ses cheveux soient coupés comme ceux d'un athlète. Mais cet étrange visage, cette poitrine virile, et ces hanches étroites...

Je veux m'en aller avant qu'elle ne s'éveille. Hélas! je suis du côté du mur. Il me faudra l'enjamber. J'ai peur de frôler sa hanche et qu'elle ne me reprenne au passage.

²⁷³ Como ya hiciera Leconte Lisle en sus *Poèmes antiques* (1852), Louÿs no sigue la tradición francesa de transcribir los nombres griegos partiendo de las transcripciones latinas, sino que lo hace –sin intermediación alguna– a partir de los originales griegos. En este caso la transcripción no solo deja ver cómo se escribía su nombre en griego –algo que añade al pedigrí filológico cierto exotismo, y que es una constante [*cualisigno*] a lo largo de todo el *roman*– sino que parte de su variante eólica (< dialecto de Lesbos).

La sorpresa y los remordimientos iniciales desaparecen pronto. Bilitis conoce a dos muchachas –Glôttis y Kysé– que la llevan a su casa a vivir con ellas. Será allí [canción L–«Les Conseils»–], donde recibirá un importantísimo consejo que, por una parte, refleja la noción del amor lésbico de Louÿs²⁷⁴ [*legisigno simbólico argumento*] y, por otra, remite a esa «feminidad ensimismada» [*legisigno simbólico argumento*] que tanto fascinó a los artistas y escritores de la *Belle Époque*²⁷⁵:

L'homme est violent et paresseux. Tu le connais, sans doute.
Hais-le. Il a la poitrine plate, la peau rude, les cheveux ras,
les bras velus. Mais les femmes sont toutes belles.

Les femmes seules savent aimer; reste avec nous, Bilitis,
reste. Et si tu as une âme ardente, tu verras ta beauté comme
dans un miroir sur le corps de tes amoureuses.

Solo dos canciones después, Bilitis conocerá a Mnasidika de quien se enamorará locamente y con la que acabará casándose. A partir de ese momento, cualquier referencia contextual desaparece y los poemas amorosos se suceden sin solución de continuidad. La intimidad del lecho sustituye a Lesbos y el cuerpo de la amada se convierte en el único espacio que merece ser explorado. La dispar relación entre ambas durará diez años, al término de los cuales Mnasidika –que representa a la perfección el papel de amada caprichosa y consentida²⁷⁶– la abandonará, cansada de sus celos y de la intensidad agobiante de su amor.

A diferencia de lo acontecido en la primera parte, las razones que la llevan a abandonar Lesbos son claras. Bilitis ha perdido a Mnasidika y se siente morir²⁷⁷. Si en la última canción de las «Boucoliques» la muerte [*legisigno*

²⁷⁴ «De tout temps, les lesbiennes le fascinèrent, moins pour leur non-conformisme en amour que parce qu'elles exprimaient, à ses yeux, une sorte de quintessence de la féminité» (GOUJON 1990, 16). La califico como *legisigno* porque esa idea se materializa en muchas de sus cartas.

²⁷⁵ Sobre esta visión de la feminidad, véase cap. III. 1. 4.

²⁷⁶ De este *legisigno simbólico-remático* (motivo de la poesía elegíaca) encontramos ejemplos fragmentados en Safo y bien conservados en poetas latinos que la emularon como Catulo u Ovidio.

²⁷⁷ La última canción de las «Élégies» lleva por título «Chant funèbre» y en su último párrafo Bilitis canta con amargura: «Celui-ci est le dixième automne que j'ai vu mourir sur

simbólico-remático] se materializaba en la congelación de la fuente de las ninfas y en la desaparición de los sátiros –fuerzas de la naturaleza con las que se identificaba y a las que reverenciaba–, en esta segunda etapa la muerte se instala en su interior, al menos en la versión de 1895 de la canción CXLIII –«Le souvenir de Mnasidika»²⁷⁸–, que resulta especialmente intensa respecto a la definitiva de 1898.

(versión de 1895)	(versión de 1898)
<p>Souvenir de Mnasidika, chère image! Je me suis avilié pour me venger d'elle et souiller notre amour plus qu'elle ne l'avait fait.</p>	<p>Elles dansaient l'une devant l'autre, d'un mouvement rapide et fuyant; elles semblaient toujours vouloir s'enlacer, et pourtant ne se touchaient point, si ce n'est du bout des lèvres.</p>
<p>J'ai fait fonder au soleil sa poupée de cire et les tablettes où son nom était gravé près du mien. Mais je ne serais pas encore contente si elle ne me voit pas telle que je suis.</p>	<p>Quand elles tournaient le dos en dansant, elles se regardaient, la tête sur l'épaule, et la sueur brillait sous leurs bras levés, et leur chevelures fines passaient devant leurs seins.</p>
<p>Je voudría qu'au milieu d'une orgie, elle entrât dans ma maison et vît ma honte tout à fait. Alors seulement, je me croirais vengée.</p>	<p>La langueur de leurs yeux, le feu de leurs joues, la gravité de leurs visages, étaient trois chansons ardentes. Elles se frôlaient furtivement, elles pliaient leurs corps sur les hanches.</p>
<p>Ió! Pean! Ah! les sottes amoureuses! Il ne faut s'attacher à personne. Il ne faut aimer que l'amour.</p>	<p>Et tout à coup, elles sont tombées, pour achever à terre la danse molle... Souvenir de Mnasidika, c'est alors que tu m'apparus, et tout, hors ta chère image me fut importun.</p>

Tras su desengaño amoroso, Bilitis llega a Chipre –«île grecque et phénicienne comme la Pamphylie elle-même et qui dut lui rappeler souvent l'aspect de son pays natal» (Louÿs [1895] 1990, 34)– para convertirse en prostituta sagrada²⁷⁹ del templo de Astarté en Amathonte²⁸⁰. En este tercer

cette plaine. Il est temps aussi que je disparaisse. Pleurez avec moi, muses Mytiléniennes, pleurez sur mes pas!»

²⁷⁸ Una de las últimas canciones de «Épigrammes dans l'Île de Chipre»

²⁷⁹ «Les courtisanes d'Amathonte n'étaient pas, comme les nôtres, des créatures en déchéance, exilées de toute société mondaine; c'étaient des filles issues des meilleures familles de la cité. Aphrodite leur avait donné d'être belles, et elles remerciaient la déesse en consacrant au service de son culte leur beauté reconnaissante. Toutes les villes qui possédaient comme celles de Chypre un temple riche en courtisanes avaient à l'égard de ces femmes les mêmes soins respectueux» (Louÿs [1895] 1990, 34).

²⁸⁰ En el Preface de su traducción de *Diálogos de las cortesanas* de Luciano de Samosata (1894), Louÿs comenta: «Jusqu'au jour néfaste où la voix de Saint-Paul prononça dans Paphos des paroles impies et fit lever sur les statues des vrais dieux la main des juifs apostats, Chypre

bloque temático, la impronta [conjunto de *cualisignos* y *legisignos simbólico-remáticos*] de la poesía epigramática [*legisigno icónico-remático*] es palpable en los pequeños cuadros de costumbres, en las minúsculas escenas o mimos, en la pluralidad de voces, en la variada tipología de personajes, en el tono cínico y mordaz, y en la tristeza evocadora.

El carácter esencialmente religioso [*cualisigno*] de las primeras canciones, da paso rápidamente a los aspectos más cotidianos de su vida como cortesana. Bilitis nos habla entonces de sus amantes, de otras prostitutas y amigas, del negocio del sexo, de los lujos, del placer, del dolor y los engaños, del poder que le ha otorgado su belleza y de cómo éste va disminuyendo año tras año [*legisignos simbólico-remáticos*]. Tras escoger a su último amante, un muchacho inexperto al que ha tenido que convencer regalándole los tesoros de su juventud: la flauta de Lykas y el ceñidor de Mnasidika [*legisignos simbólico-remáticos*]; Bilitis comienza a prepararse para lo inevitable:

La nuit s'efface. Les étoiles s'éloignent. Voici que les dernières courtisanes sont rentrées avec les amants. Et moi, dans la pluie du matin, j'écris ces vers sur le sable.

Les feuilles sont chargées d'eau brillante. Des ruisseaux à travers les sentiers entraînent la terre et les feuilles mortes. La pluie, goutte à goutte, fait des trous dans ma chanson.

Oh! que je suis triste et seule ici! Les plus jeunes ne me regardent pas: les plus âgés m'ont oubliée. C'est bien. Ils apprendront mes vers, et les enfants de leurs enfants.

Voilà ce que ni Myrtalê, ni Thaïs, ni Glykéra ne se diront, le jour où leurs belles seront creuses. Ceux qui aimeront après moi chanteront mes strophes ensemble.

El desamor [*legisigno simbólico-remático*], al que Bilitis define como «la mort véritable» [*hipoicono metáfora*] en su última canción, llega antes que la

était restée l'île sainte entre toutes, la terre aimée des immortels. Longtemps avant que la déesse eût reçu des Grecs le Beau nom d'Aphrodite, on l'adorait déjà dans l'île, et ceux qui l'invoquaient l'appelaient Astarté. Alors les hommes étaient heureux, car la vie était sans contrainte, et comme on ignorait le mal, on n'eût pas compris la vertu» (409).

muerte misma. Es entonces cuando, consciente de que ya no volverá a ser amada, se dirige al Templo de la Diosa para despedirse:

Aphrodite! Déesse impitoyable, tu as voulu que sur moi aussi la jeunesse heureuse aux beaux cheveux s'évanoît en quelques jours. Que ne suis-je morte tout à fait!

Je me suis regardée dans mon miroir: je n'ai plus ni sourire ni larmes. Ô doux visage qu'aimait Mnasidika, je ne puis croire que tu fus le mien!

Se peut-il que tout soit fini! Je n'ai pas encore vécu cinq fois huit années, il me semble que je suis née d'hier, et déjà voici qu'il faut dire: On ne m'aimera plus.

Toute ma chevelure coupée, je l'ai tordue dans ma ceinture et je te l'offre, Kypris éternelle! Je ne cesserai pas de t'adorer. Ceci est le dernier vers de la pieuse Bilitis.

La muerte [*legisigno simbólico-remático*] cierra –no solo metafóricamente– cada una de las partes de su vida, funcionando en todo momento como contrapeso del amor y del placer. De la Bilitis que ha sido amada poco quedará, apenas un sarcófago de barro con tres epitafios y unos huesos que se desharán al mínimo contacto miles de años después. Ya que la muerte es ineludible –parece querer decirnos Louÿs–, prolonguemos las delicias del amor metamorfoseándolas en versos. Después de todo, los poemas son eternos mientras haya quien los lea y cante.

Si los tres primeros bloques [*legisignos simbólicos argumentos*] muestran el recorrido vital de Bilitis, es decir, su larga iniciación a los misterios del amor –con una etapa intermedia ineludible y una tercera, inevitable–, donde su evolución psicológica se acelera con el paso de un ámbito poético a otro; en los tres epitafios de «Le Tombeau» nos encontramos con una enmascarada heterodiégesis²⁸¹, que cierra especularmente el *roman* [conjunto de *legisignos simbólicos argumentos* = el paratexto «Vie de Bilitis» | sus 155 canciones | los tres epitafios], aportando nuevos «datos» o matizando algunos de los proporcionados por Louÿs en su introducción.

²⁸¹ Sobre la voz poética en los epitafios, véase pág. 152.

Veamos brevemente cómo se complementan –introducción y epitafios– a la hora de establecer un perfil biográfico de Bilitis [conjunto de *legisignos simbólico-remáticos* y *simbólico-decisignos*].

CLVI PREMIÈRE ÉPITAPHE	CLVII SECONDE ÉPITAPHE	CLVIII DERNIÈRE ÉPITAPHE
<p>Dans le pays où les sources naissent de la mer, et où le lit des fleuves est fait de feuilles de roches, moi, Bilitis, je suis née.</p> <p>Ma mère était Phoimikienne; mon père Damophylos, Hellène. Ma mère m'appris les chants de Byblos, tristes comme la première aube.</p> <p>J'ai adoré l'Astarté à Kypre. J'ai connu Psappa à Lesbos. J'ai chanté comment j'aimais. Si j'ai bien vécu, Passant, dis-le à ta fille.</p> <p>Et ne sacrifie pas pour moi la chèvre noire; mais, en libation douce, presse sa mamelle sur ma tombe.</p>	<p>Sur les rives sombres du Mélas, à Tamassos de Pamphylie, moi, fille de Damophylos, Bilitis, je suis née. Je repose loin de ma patrie, tu le vois.</p> <p>Toute enfant, j'ai appris les amours de l'Adôn et de l'Astarté, les mystères de la Syrie sainte, et la mort et le retour vers Celle-aux-paupières-arrondies.</p> <p>Si j'ai été courtisane, quoi de blâmable? N'était-ce pas mon devoir de femme? Étranger, la Mère-de-toutes-choses nous guide. La méconnaître n'est pas prudent.</p> <p>En gratitude, à toi qui t'es arrêté, je te souhaite ce destin: Puisse-tu être aimé, ne pas aimer. Adieu. Souviens-toi, dans ta vieillesse, que tu as vu mon tombeau.</p>	<p>Sous les feuilles noires des lauriers, sous les fleurs amoureuses des roses, c'est ici que je suis couchée, moi qui sus tresser le vers au vers, et faire fleurir le baiser.</p> <p>J'ai grandi sur la terre des nymphes; j'ai vécu dans l'île des amies; je suis morte dans l'île de Kypris. C'est pourquoi mon nom est illustre et ma stèle frottée d'huile.</p> <p>Ne me pleure pas, toi qui t'arrêtes: on m'a fait de belles funérailles; les pleureuses se sont arraché les joues; on a couché dans ma tombe mes miroirs et mes colliers.</p> <p>Et maintenant, sur les pâles prairies d'asphodèles, je me promène, ombre impalpable, et le souvenir de ma vie terrestre est la joie de ma vie souterraine.</p>

Fig. 23. Los tres epitafios de «Le Tombeau de Bilitis»

BILITIS

[pseudo-poeta griega = falso *sinsigno indexical* y personaje literario = *legisigno simbólico-remático*]

- nació en una aldea llamada Tamassos [2º epitafio] que se encontraba a orillas del Melas [«Vie» y 2º ep.] y junto al Tauro [«Vie»] en Panfilia;
- tuvo una madre fenicia [«Vie» y 2º ep.], y un padre griego llamado Damophylos [1º y 2º ep.] al que nunca conoció [«Vie»];
- su nombre fenicio lo escogió su madre [«Vie»], que le enseñó las tristes canciones de Biblos [1º ep.];
- creció en «la tierra de la Ninfas» [3º ep.] por las que sintió auténtica devoción [«Vie»] y donde supo de los amores de Adonis y aprendió los misterios de Perséfone²⁸² y Astarté [2º];
- el final de su vida pastoril se vio ensombrecido por un amor desgraciado

²⁸² Culto relacionado con los ciclos agrarios de muerte y regeneración, cuyas divinidades asociadas fueron Démeter y Perséfone, diosas de los Misterios de Eleusis.

[«Vie»];

- tuvo una hija al que abandonó [«Vie»];
- con dieciséis años viajó en barco hasta Lesbos [«Vie»], «la isla de las amigas» [3º ep.];
- allí conoció a Safo [1º ep.] de la que aprendió el arte de cantar [«Vie»];
- se enamoró de Mnasidika –a la que Safo nombra en uno de sus versos– y permaneció junto ella diez años [«Vie»];
- tras la ruptura, abandonó Lesbos [«Vie»];
- viajó a Amathonte (Chipre), donde se convirtió en cortesana [«Vie», 2º ep.];
- poseyó de su vocación las mejores virtudes y las peores debilidades [«Vie»];
- cantó como amó [1º ep.];
- vivió bien [1º ep.] y murió allí, en «la isla de Kypris» [3º ep.];
- no se sabe cuándo compuso sus canciones [«Vie»];
- fue muy respetada, como demuestra el hecho de que tuviera unos buenos funerales y fuera enterrada con sus espejos y collares [3º ep.];
- su tumba fue descubierta por el arqueólogo G. Heim²⁸³ junto a una antigua calzada [«Vie»];
- la tumba –subterránea al modo fenicio– no había sido profanada [«Vie»];
- el panteón tenía las paredes recubiertas de losetas calcáreas con las canciones grabadas y tres epitafios decoraban un sarcófago con la cara de Bilitis modelada en arcilla (cabellos negros, ojos entornados, media sonrisa, labios unidos²⁸⁴) [«Vie»];
- dentro del sarcófago se encontraron pomos de perfume, espejos de plata bruñida, un estilete para maquillarse y una estatuilla de Artarté [«Vie»];
- el esqueleto, que se convirtió en polvo con el primer roce, estaba adornado con joyas de oro [«Vie»].

Tal vez uno de los aspectos más interesantes de la mistificación de Louÿs sea cómo consigue situar convincentemente a Bilitis en el entorno poético y amoroso de Safo. No es ningún secreto que, de las mujeres que se dedicaron a la poesía en la Antigüedad, se conserva poco, apenas unos nombres y, con suerte, algunos fragmentos. De Damófila²⁸⁵ de Panfilia, por ejemplo, no se conserva

²⁸³ Nuevo ejemplo de lo que Giuseppe Scaraffia define como la «fragilidad» de lo aparente (nota 213), que mistificaciones como la de Louÿs intentan poner en evidencia, en este caso jocosamente [Geheim = Misterioso].

²⁸⁴ Como los de una *kore* (< tipología escultórica de la Grecia Arcaica), lo que convertiría la representación en barro de Bilitis en un *sinsigno icónico remático*, su deixis en un *legisigno icónico con sustitución de código* y su conversión en motivo literario en un *legisigno simbólico-remático*.

²⁸⁵ Louÿs deja una pequeña pista [*legisigno indexical remático*] de su falsa reconstrucción filológica en el nombre del padre de Bilitis –Damophylos– (epitafios 1 y 2).

ninguna de sus obras, solo un par de alusiones en unos epitafios y este pequeño comentario de Filóstrato²⁸⁶:

Me preguntabas ayer cuál era el nombre de la mujer panfilia que se dice que trató a Safo y compuso los himnos que cantan en honor de Ártemis de Perga al modo eolio y panfilio. [...] Esa diestra mujer se llama Damófila y se dice que a la manera de Safo tuvo como amiga a dos muchachas y compuso poemas eróticos e himnos (1992, 105-106).

En este breve fragmento [*legisigno simbólico argumento*], nos encontramos a Damófila, poeta monódica de la Grecia insular arcaica [*sinsigno*], cuya obra se ha perdido, y que –precisamente por eso– ya solo es el personaje de un relato colectivo –más o menos fragmentado–, al que Filóstrato de Atenas tuvo acceso ocho siglos después [personaje = *legisigno simbólico remático* < cadena de *interpretantes dinámicos*]. En el breve comentario del ateniense, el personaje [*signo*], que remite de un modo indirecto a Damófila la poeta [*objeto dinámico*], posee cuatro cualidades o *cualisignos* reseñables: 1) aquello que la determina por su origen geográfico, cultural y/o racial: su nacimiento en Panfilia; 2) lo que la convierte en poeta: su capacidad para componer versos; 3) lo que la define sexualmente: su lesbianismo; y 4) aquello que la identifica culturalmente: su pertenencia al círculo de Safo. Estos cuatro rasgos distintivos son los que Louÿs –lector de Filóstrato– utilizará muchos siglos después para crear su personaje [*legisigno simbólico remático*]. Y para darle mayor empaque a su mistificación, escogerá el nombre [*legisigno simbólico remático*] de una muchacha mencionada por Safo²⁸⁷ para su amante lesbiana²⁸⁸.

Les Chansons de Bilitis no es, como señala Jean-Paul Goujon, «un simple décalque d’auteurs grecs, mais un pure création littéraire, où, comme dans toute ouvre d’imagination, l’auteur a amalgamé à sa fantasie souvenirs de lectures et

²⁸⁶ *Vida de Apolonio de Tiana* I. 30.

²⁸⁷ Frag. 82 P: «Mnasidika, tú eres más bella que la blanda Guirino...» ([1990] 2006, 79). Louÿs ya había escogido el nombre de Mnasidika para uno de sus personajes de *Scènes de la vie érotique* (1893).

²⁸⁸ «Rien n’est plus facile que d’inventer du grec, et si j’ai pris ça et là quelques lignes authentiques, ce fut scrupule et non paresse. J’ajouterai que je me suis attaché à donner au livre un caractère moins hellénique qu’asiatique, selon mes préférences et la biographie de Bilitis». Carta enviada a su hermano Georges el 19 de agosto de 1907 (En Goujon [1988] 2002, 284).

faits réels» (1990, 21). Entre los hechos reales que determinaron su creación, se encuentran dos experiencias amorosas: la primera con Meryem-bent-Ali, una joven de dieciséis años, a la que conoció en 1894 durante su viaje a Argelia, y la segunda con Maria de Régnier²⁸⁹, la rebelde y polifacética hija de José Maria de Heredia, que sería el gran amor de su vida.

Durante su viaje por Argelia, Louÿs se sintió fascinado por los grandes paralelismos que percibía entre la cultura argelina y la Antigüedad tal como él la imaginaba²⁹⁰. El encuentro con Meryem-bent-Ali desbordó sus expectativas. Según le escribió a Debussy²⁹¹, la joven –«[qui] a[vait] les mœurs les plus dépravées»– pertenecía a «cette tribu arabe [Ouled Naïl] où les jeunes filles gagnent leur dot par des moyens déshonnêtes». Louÿs, que ya había comenzado *Les Chansons* antes de conocerla, decidió que nada de lo que había escrito hasta ese momento valía la pena. «J’ai recommencé entièrement Bilitis d’après elle, à partir du hour où je l’ai veu [...]. Elle était une merveille de grâce, de délicatesse et de poésie antique» (En GOUJON [1988] 2002, 266, 268). En un ensayo escrito años después y titulado «La femme dans la poésie arabe», Louÿs explica entre otras cosas cómo vivían la iniciación sexual [*cualisigno*] muchas jóvenes árabes, algo que le fascinó de Meryem y que no dudó en incorporar en el personaje de Bilitis [*legisigno simbólico remático*]: «à Corinthe ainsi qu’à Bagdad elle[s] joue[nt] encore aux osselets, une heure avant de suivre son premier amant; il n’y a pas de transition pour elle[s] entre les jeux de la chambre et ceux du lit, rien de ce que nous appelons en Europe la «jeunesse», qui sépare l’enfance de la maternité» ([1906] 1973, 78). Y aunque muchas de las características [*cualisignos*] de Meryem [*sinsigno*] son perceptibles en Bilitis [*legisigno simbólico remático*], hasta el punto de ser claramente su modelo [*objeto o*

²⁸⁹ Aunque Maria de Heredia y Pierre Louÿs se amaban, su familia –que tenía serias dificultades económicas en ese momento– decidió casarla con el poeta Henri de Régnier. Por lo que Louÿs acabó casándose con su hermana pequeña, Louise. A pesar de todo, la relación entre ambos continuó y tuvieron un hijo juntos, al que Louÿs –obviamente– no pudo reconocer. Uno de los poemas que analizaré a continuación –«La Chevelure»– está inspirado en los momentos iniciales de dicha relación.

²⁹⁰ «Il fait chaud, la lumière est épatante, les femmes ressemblent toutes à Bilitis, du moins les petites filles». Carta a Debussy escrita el 31 de julio de 1894 (En GOUJON [1988] 2002, 268-269). La alusión a la luz es interesante, sobre todo si la comparamos con su visión de Grecia: «C’est un mot que la lumière environne. Il suffit que la voix la prononce pour que l’esprit imagine l’eau bleue, le ciel bleu, le marbre blanc, le soleil di fer pur, l’atmosphère toujours limpide» (En GOUJON [1988] 2002, 160).

²⁹¹ *Ibid.*

referente] en opinión de aquellos que la conocieron –André Gide y André-Ferdinand Herold–; lo cierto es que, como bien señala Giorgio Mirandola –otro de los biógrafos de Louÿs–, ciertas cualidades de Bilitis como su elegancia, su profunda melancolía, y esa sensualidad ligeramente triste [*cualisignos*] solo pueden ser fruto de la más pura imaginación poética (1974, 35).

El rol de Maria de Régnier, a pesar de la trascendencia que tuvo en la «liberación» artística y sentimental de Pierre Louÿs, es difícil de determinar semióticamente en relación a *Les Chansons de Bilitis* más allá del poema que analizar  en segundo término y que escribió pensando en ella. A n así, resulta muy interesante –para cerrar el capítulo– este breve pero, en mi opinión, certero comentario de Jean-Paul Goujon sobre sus *Scènes dans la Forêt des Nymphes* (1894), escritas poco antes de embarcarse en la escritura de *Les Chansons*, de sustituir definitivamente el verso por la *prose rythmée*, y de iniciar su relación con ella:

[Ses] vers [ont] d’une technique à la fois savante et raffinée, mais qui, malgré leur harmonie, ne nous touchent pas profondément. L’art de Louÿs reste souvent trop décoratif, et il faudra, pour se libérer totalement de la gangue parnassienne, que le poète évolue et vive son impossible amour pour Marie de Régnier: c’est alors que le marbre se fera chair ([1988] 2002, 255).

III. 2. 1. «La Flûte de Pan» (XXX)

*Dafnis, sentado, según solía, al pie de una encina,
tocaba la flauta, a la par que miraba sus cabras,
encantadas, al parecer, con el dulce sonido.
Cloe, sentada asimismo a la vera de él, miraba
sus ovejas y corderos; pero miraba más a Dafnis.
Y otra vez le pareció hermoso tocando la flauta,
y creyó que la música lo hermoseaba,
y para hermosearse ella tomó la flauta también* ²⁹².

*J'entends déjà le son de sa flûte. C'est un joueur fort habile.
Voici les chiens et les agneaux, et lui-même, debout contre un arbre.
N'est-il pas beau comme Adônis!*

*Ô Lykas! donne-nous du lait. Voici des figues de nos figuiers.
Nous allons rester avec toi. Chèvres barbues, ne sautez pas,
de peur d'exciter les boucs inquiets* ²⁹³.

Pour le jour des Hyacinthies, il m'a donné une syrinx faite de roseaux bien taillés, unis avec la blanche cire qui est douce à mes lèvres comme le miel.

Il m'apprend à jouer, assise sur ses genoux; mais je suis un peu tremblante. Il en joue après moi, si doucement que je l'entends à peine.

Nous n'avons rien à nous dire, tant nous sommes près l'un de l'autre; mais nos chansons veulent se répondre, et tour à tour nos bouches s'unissent sur la flûte.

Il est tard, voici le chant des grenouilles vertes qui commence avec la nuit. Ma mère ne croira jamais que je suis restée si longtemps à chercher ma ceinture perdue.

²⁹² LONGO, *Dafnis y Cloe* (Bogotá: Norma, 2003), 16.

²⁹³ Canción XXIV –«Lykas»–, párrafos III y IV.

«La Flûte de Pan» es el primero de los tres poemas escogidos por Debussy para sus *Trois Chansons de Bilitis*. Todos ellos forman parte de «Bucoliques en Pamphylie»: los dos primeros nos hablan de los momentos iniciales de su relación amorosa con el pastor Lykas, y el tercero, sobre su búsqueda infructuosa de sátiros en un bosque inusualmente nevado poco antes de marchar a Lesbos. Nos encontramos, por tanto, en el ámbito poético menos conflictivo de *Les Chansons*, aquel en el que había brillado con luz propia André Chénier y en el que –en opinión de Louÿs²⁹⁴– pocas cosas nuevas podían inventarse ya.

En esta primera canción encontramos uno de los motivos centrales [*legisigno simbólico remático*] de la poesía bucólica [*legisigno icónico remático*]: la flauta de Pan –también conocida como siringa o zampoña–. La conexión entre este legisigno y el tema amoroso viene dada por un relato mítico [*legisigno simbólico argumento*] –recogido, entre otros, por Ovidio en sus *Metamorfosis*– que explica cómo la náyade Siringa fue metamorfoseada en cañaveral por sus hermanas, para evitar el acoso del dios Pan, y cómo éste apaciguó su pasión por ella, creando –con esas mismas cañas– una flauta de varios tubos, cuyo sonido le recordaba los suspiros de la ninfa. Louÿs hace referencia a este relato mítico en un fragmento de «Vie de Bilitis» de la edición *princeps*, que fue posteriormente eliminado.

Pan fut cruel, eut une passion trop ardente et causa la mort d'une enfant, mais cette passion même est à sa gloire, elle s'est purifiée par miracle: il reste d'elle une petite flûte.

Des amours de Bilitis il reste aussi une petite flûte. Je ne sais si elle suspendrait les rivières d'Arcadie; mais elle suffit à excuser une vie un peu en dehors des vertus contemporaines (LOUÏS 1897, 27).

Si es sobradamente conocida la relación entre la siringa y la pasión amorosa gracias al relato mítico y a sus incesantes recreaciones, no lo es menos el motivo del pastor que no solo toca la flauta sino que le enseña a la pastora a tocarla. Lo encontramos, sin ir más lejos, en la novela de temática bucólica *Dafnis y Cloe* de Longo –escritor lesbio del siglo II d. C.–, algunos de cuyos pasajes fueron ampliamente recreados pictóricamente (fig. 24) y literariamente a lo

²⁹⁴ Sobre la opinión de Louÿs respecto a las aportaciones de Chénier, véase pág. 159.

largo de todo el siglo XIX, y sobre la que existe un estudio –aún inédito– del propio Pierre Louÿs (GOUJON [1988] 2002, 172).



Fig. 24. *Dafnis y Cloe*. Cinco recreaciones pictóricas del motivo del pastor enseñando a la pastora a tocar la flauta. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Louis HERSENT (1860), Jehan-George VIBERT (1866), Pierre CABANEL (1870), Gastón RENAULT (1881), Pavel Vasilevich ZHUKOVSKY (ca. 1900).

La principal novedad de la recreación de Louÿs es la sustitución de la voz del narrador por la de la protagonista del episodio [*réplica de legisigno con sustracción e inversión intertextual*], lo que conlleva –como es lógico– un cambio de perspectiva a la hora de narrar y evaluar su encuentro con el pastor.

En el plano estructural esta canción sigue el esquema [*legisigno icónico remático*] ideado por Louÿs para el conjunto de *Les Chansons de Bilitis: poème en prose rythmique* de cuatro párrafos breves, similares en extensión [en este caso, de 44, 38, 41 y 44 sílabas] e independientes entre sí. La estructuración rítmica de cada uno de ellos (figs. 25a y 25b) es esencialmente musical²⁹⁵, ya que se basa en la creación de células rítmicas que tienden a repetirse y/o combinarse entre sí, tanto en el desarrollo lineal, como en las aperturas y cierres; lo que, en términos peirceanos, se traduciría como la creación de una serie de legisignos icónicos remáticos destinados a ser replicados icónica e indexicalmente. También encontramos otro tipo de repeticiones como: las réplicas con permutación estructural de los ritmos especulares, o las de los pies, metros y versos eolo-coriámbricos de la poesía arcaica²⁹⁶. Dentro de este tipo de réplicas, el pie métrico más empleado en esta canción es el anapesto [UU–] –que como inicio de frase correspondería musicalmente a una anacrusa²⁹⁷ de dos notas + tiempo fuerte–, y en menor medida el tríbraco [UUU] combinado con troqueos [–U] y ocasionalmente con algún yambo [U–]; mientras, entre los metros destacan: el dímetro yámbico [U–U–U–U–] –en sus variantes cataléptica [U–U–U–U] e hipercataléptica [U–U–U–U–], y el coriambo [–UU–], que –además de poseer una estructura especular– suele aparecer como parte integrante de los dímetros coriámbricos [*legisignos icónico-remáticos*] replicados por Louÿs:

DÍMETRO CORIÁMBICO II	<i>bases</i>	<i>coriambo</i>	<i>añadido hipercataléptico</i>
<i>formas básicas escogidas</i>	–UUU UU–U –U–U U–UU	–UU–	
<i>variante hipercataléptica escogida</i>	–U–U	–UU–	U
<i>variante acéfala hipercataléptica escogida</i>	UUU	–UU–	U

²⁹⁵ No hay que olvidar que Louÿs –además de ser un gran melómano– fue un músico consumado, tal vez no con el nivel que él hubiera deseado, pero sí suficientemente preparado para entender los cambios que estaba experimentando la música de su época. En 1889, por ejemplo, inició un proyecto –que finalmente no llevó a término– en el que pretendía copiar poéticamente el ritmo de algunos de sus fragmentos musicales favoritos.

²⁹⁶ Réplica acentual, no cuantitativa.

²⁹⁷ Anacrusa = nota o grupo de notas sin acento que preceden al primer tiempo fuerte de una frase musical.

En el primer párrafo [*legisigno simbólico decisigno*], Bilitis nos describe el regalo de Lykas [flauta = *sinsigno réplica de legisigno* > *écfrasis = legisigno simbólico decisigno*], situando su entrega en el contexto de las Jacintias²⁹⁸. En él encontramos: 1) las primeras células rítmicas con sus réplicas; 2) un ritmo especular con énfasis en el pronombre, que remite al autor del regalo; y 3) el primer choque acentual²⁹⁹, que resalta cómo ha sido hecha la flauta [*il m'a donné une syrinx faite de roseaux bien taillés*]; así como 4) un ritmo yámbico [*unis avec la blanche cire*], que nos recuerda quién la inventó³⁰⁰; y 5) un cierre con un dímeter coriámbico, que nos remite poéticamente a Safo y Alceo. En el plano sintáctico, la disposición de esta primera unidad es clara y ordenada, con un sintagma circunstancial en posición preferente, para resaltar el contexto en el que tiene lugar la entrega del regalo. La descripción de la flauta es sencilla y carente de conectores, a excepción del que introduce la breve subordinada comparativa [*comme le miel*], que cierra el párrafo. El encadenamiento sucesivo de tres adyacentes: dos sintagmas adjetivales [de participio → *faite...*, *unis...*], y una subordinada adjetiva [*qui est douce...*], determina un desarrollo sintáctico, que refleja continuidad descriptiva en el paso de lo general a lo particular, y donde los restantes adyacentes (*bien taillés, blanche, douce* < paradigma adjetival = conjunto de *legisignos simbólico-remáticos*) realzan con sencillez y precisión una experiencia sensual, que comienza con la percepción visual del objeto y acaba con su asimilación gustativa [vista > tacto > gusto]. La elección de Bilitis como narradora de su

²⁹⁸ Las Jacintias eran unas fiestas en honor de Jacinto –un joven del que Apolo había estado enamorado y al que había matado accidentalmente–, que se celebraban en primavera, y que duraban tres días. El primero y el último estaban dedicados a rituales diversos; y el segundo, de carácter más festivo, a que los jóvenes se divirtieran tocando la flauta. Aunque su carácter esté en perfecta sintonía con el ambiente bucólico de la canción, resulta sorprendente su inclusión como contexto, ya que las Jacintias se celebraban en Esparta, y no en las colonias griegas de Asia Menor.

²⁹⁹ Como es lógico, no me refiero –en este caso– a los acentos antirrítmicos de la poesía en verso, sino a la sucesión de sílabas acentuadas, que Louÿs emplea en contadas ocasiones y poseen, siempre, un gran valor expresivo.

³⁰⁰ El yambo fue el menos lírico de los pies clásicos, ya que estuvo –desde su origen– vinculado a géneros donde predominaba la invectiva y la ironía. Fue, además, el ritmo empleado en las partes habladas de las tragedias y los dramas satíricos, que se representaban en honor de Dioniso, en cuyo cortejo estaba Pan, además de los sátiros y las ménades. De ahí su conexión con lo agrario y con géneros literarios como la bucólica, donde reinaba –según los romanos– la *musa brevis*. La vinculación de Pan con el dímeter yámbico le convierte, sin duda, en un *legisigno simbólico* complejo del que Louÿs aprovecha algunos de sus *cualisignos* y *legisignos* menores.

experiencia amorosa, no solo permite dar voz a un tipo de personaje constreñido tradicionalmente por la acumulación y reiteración de tópicos, sino que posibilita abordar su relación con Lykas de un modo diferente, al desenfocar los sentimientos para centrarse exclusivamente en las sensaciones [*cualisigno* del personaje].

De sensaciones abrumadoras trata, precisamente, el segundo párrafo [*legisigno simbólico decisigno*], que parte de una disposición sintáctica, donde los paralelismos [*legisignos icónico-remáticos*] se ven reforzados por la repetición de ciertos patrones rítmicos [*iconicidad + indexicalidad con afirmación estructural*], que en el caso de Lykas son el anapesto y sus réplicas, y en el de Bilitis, el tríbaco combinado con troqueos [$<$ ritmo = *legisigno simbólico* del *objeto dinámico* personaje]. Por otra parte, no es descartable un final en dímetero yámbico, derivado de un acento rítmico en el pronombre personal, que identifica a Bilitis como sujeto de la acción [*que je l'entends à peine*], sobre todo si se tiene en cuenta que ella está aludiendo por primera vez al sonido de la flauta [$<$ dímetero **yámbico** = *legisigno simbólico* del *objeto dinámico* flauta]. Este segundo párrafo está dividido en dos partes [*legisignos simbólicos decisignos*]. La primera nos muestra a Lykas enseñando a tocar la flauta a una Bilitis temblorosa sentada sobre sus rodillas. En la segunda, Lykas toca la flauta y su proximidad física la perturba, impidiéndole oír. Sintácticamente, Lykas aparece como el sujeto activo de las oraciones [*legisigno indexical remático*], que abren cada una de esas partes [*Il m'apprend à jouer... /Il joue après moi...*]; mientras Bilitis se muestra como sujeto pasivo [*legisigno indexical remático*: SN \rightarrow OD (N \rightarrow pron. + Ady \rightarrow oración de participio)] y subordinado [$<$ oración consecutiva]. Léxicamente, la oposición **il-je** refleja una experiencia desigual tanto en el plano amoroso como en el musical [pronombres = *legisignos indexicales* en el sistema lingüístico $>$ *legisignos icónicos metáforas* de los diferentes roles], donde –paradójicamente– Lykas guía pero no brilla, y donde Bilitis controla el relato, pese a no tomar la iniciativa y verse desbordada por sus sensaciones.

En el tercer párrafo, la incomodidad de Bilitis ha desaparecido y la oposición **il-je** ha dado paso a la omnipresencia de la primera persona del plural en pronombres y formas verbales [*legisigno icónico metáfora*]. En el

plano rítmico, destaca la abundancia de tríbacos en combinación con yambos y/o troqueos [¿metáfora de la «liberación» de Bilitis?]. De hecho, es el único párrafo que comienza con un ritmo diferente al del anapesto, que enlaza dímetros coriámbricos, y que acaba con una réplica perfecta de un ritmo especular [U–UUU–U|U–UUU–U], *sin signo icónico* del tipo metáfora, que remite a labios que se unen al tocar la flauta. A todo esto, hay que añadir acentos inesperados por dislocación sintáctica y choques rítmicos, que evidencian la intensidad del deseo [***tant nous sommes près l'un de l'autre, nos chansons veulent se répondre***]. Sintácticamente, este tercer párrafo también está dividido en dos partes bastante similares [*legisignos simbólicos decisignos*]: la primera formada por dos oraciones yuxtapuestas –la segunda de ellas con un hipérbaton expresivo derivado de la fragmentación del SAdv.–, y una segunda parte formada por dos oraciones coordinadas, donde la última también comienza con un complemento circunstancial desplazado, aunque sin acento expresivo ni fragmentación estructural. En el plano léxico, la adjetivación es nula, como lo son también las alusiones sensoriales. Bilitis parece moverse en otro plano –el de las ideas > imágenes– tras haber superado sus resistencias iniciales. Llegados a este punto, el lenguaje deja –paradójicamente– de ser importante [*Nous n'avons rien à nous dire*], no así el deseo de comunicarse, que busca otros canales [*mais nos chansons veulent se répondre*], y los encuentra en la identificación simbólica de la música con la pasión amorosa, que llega a su clímax en el final del párrafo con el magnífico ritmo especular anteriormente mencionado [*et tour à tour nos bouches, s'unissent sur la flûte*].

En la parte final de la canción [*legisigno simbólico decisigno*], Bilitis ha dejado a Lykas y se apresura a llegar a su casa, inquieta por cómo reaccionará su madre ante su tardanza. La estructuración del párrafo vuelve a reposar en dos oraciones principales con dos subordinadas (una adjetiva en la primera parte, y una sustantiva en la segunda); así como en células rítmicas con sus réplicas, y ritmos quiásmicos y especulares que se suceden –prácticamente sin solución de continuidad– hasta el sintagma adverbial que cierra el *poème* y que está construido sobre una tripodia anapéstica. El último párrafo comienza –como el primero– con una alusión temporal [*Il est tard*]. El día de fiesta ha terminado y la cotidianidad vuelve a imponerse con sus obligaciones. Bilitis nos

lo explica utilizando una catáfora: el canto de las ranas [*sinsigno indexical* > motivo = *legisigno simbólico-remático*] anuncia la llegada de la noche, que curiosamente, no se mide en términos visuales sino auditivos [*cualisigno* del personaje], de ahí que el color de las ranas [*cualisigno* del objeto dinámico rana] sea un adyacente especificativo, vinculado al recuerdo de experiencias previas³⁰¹ y no a la singularidad del momento presente. En la segunda parte del párrafo, la presencia de la madre –como figura de autoridad [*legisigno icónico remático*, cuya réplica o *sinsigno* debería ser su hija]– resulta incuestionable. Bilitis sabe que ella no creará la excusa que ha preparado y que delata parcialmente lo que ha estado haciendo [*Je suis restée... à chercher ma ceinture perdue* = *legisigno simbólico decisigno*, que –como mentira bien elaborada– mantiene cierta iconicidad con lo acontecido]³⁰². Si las ranas conectan indirectamente a Bilitis con su fascinación por lo que la rodea [*cualisigno* del personaje]; su madre [*legisigno simbólico-remático*] representa

³⁰¹ Como la recordada por la canción IX –«La Pluie»–:

La pluie fine a mouillé toutes choses, très doucement, et en silence.
Il pleut encore un peu. Je vais sortir sous les arbres. Pieds nus,
pour ne pas tacher mes chaussures.

La pluie au printemps est délicieuse. Les branches chargées de
fleurs mouillées ont un parfum qui m'étourdit. On voit briller au
soleil la peau délicate des écorces.

Hélas! que de fleurs sur la terre! Ayez pitié des fleurs tombées. Il ne
faut pas les balayer et les mêler dans la boue; mais les conserver
aux abeilles.

Les scarabés et les limaces traversent le chemin entre les flaques
d'eau; je ne veux pas marcher sur eux, ni effrayer ce lézard doré qui
s'étire et cligne des paupières.

³⁰² En la canción III –«Paroles maternelles», párrafos I-III–, su madre ya la había prevenido sobre lo que no debía hacer:

Ma mère me baigne dans l'obscurité, elle m'habille au grand soleil
et me coiffe dans la lumière; mais si je sors au clair de lune, elle
serre ma ceinture et fait un double nœud.

Elle me dit: «Joue avec les vierges, danse avec les petits enfants; ne
regarde pas par la fenêtre; fuis la paroles des jeunes hommes et
redoute le conseil des veuves.

Un soir, quelqu'un, comme pour toutes, te viendra prendre sur le
seuil au milieu d'un grand cortège de tympanons sonores et de
flûtes amoureuses».

el entorno que la determina, y cuyos límites Bilitis ha comenzado a transgredir; mientras los tres sustantivos restantes [*chant, nuit, ceinture* < paradigma nominal = conjunto de *legisignos simbólico-remáticos*] señalan los tres pilares sobre los que construirá su futuro: la poesía, la noche –como *símbolo* de lo femenino³⁰³–, y la pasión amorosa. Todos ellos irán ganando en complejidad, a partir de la marcha de Bilitis y de la sustitución de los preceptos de su madre por el culto a la Diosa [nuevo referente o *legisigno* → *Mère inépuisable, incorruptible, créatrice... entends-moi, prends-moi, possède-moi, ô Lune!* ³⁰⁴]. Será entonces cuando las vicisitudes del personaje contribuirán a un incremento significativo de la densidad referencial de estos tres *legisignos*.

Podríamos decir que la canción en su conjunto orbita –como ocurre con la música– entre representaciones binarias y ternarias de diferente grado e importancia. Son de tipo binario, por ejemplo: la mayoría de las estructuras rítmicas –modelo + réplica–; los dímeters coriámnicos; los anapestos y sus monómetros; los paralelismos sintácticos del segundo párrafo; la repetición de sintagmas adjetivales del primero; la disposición enfática de sintagmas adverbiales en el tercero; o la repetición de estructuras subordinadas en el último. Por el contrario, son de tipo ternario: el tríbaco y las combinaciones con troqueo y yambo que subyacen en el ritmo especular del tercer párrafo; la disposición de los motivos principales [flauta–....–ceñidor] respecto al núcleo central del poema; la composición silábica de los párrafos [44 + (38 y 41) + 44]; el tema de la canción –aprendiendo a tocar la flauta– con el marco que le proporcionan la llegada y la marcha de Bilitis, o las alusiones temporales.

Finalmente me gustaría señalar, tres aspectos destacados de esta primera canción: 1) su regularidad rítmica, basada en unidades sintácticas de similar extensión –preferentemente de 7 a 9 sílabas–, que recuerdan ritmos versales previos a la irrupción del verso libre; 2) su descripción de un día de fiesta, a partir de la yuxtaposición de cuatro momentos relevantes, que reproducen a menor escala [*iconicidad por afirmación estructural*] la discontinuidad narrativa [*cualisigno*] de *Les Chansons*, y 3) la utilización de un motivo –la

³⁰³ Y que, según la teoría de Gilbert DURAND –*Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1960)– determinaría su pertenencia simbólica al «régimen nocturno de la imagen».

³⁰⁴ Canción XCIX –«Hymne à Astarté»–

bouche– como núcleo vertebrador de un amplio campo semántico [*miel, lèvres, répondre, flûte, dire, chant...*], que refleja –con acertada concisión– la supremacía absoluta de lo sensual sobre lo racional.

III. 2. 2. «La Chevelure» (XXXI)

*Mais si tu m'aimes comme je suis, je garderai mes cheveux blonds,
clairs et lumineux comme une averse illuminée de soleil,
tu les reverras comme autrefois éparpillés à travers mes épaules,
innombrables et légers, tu les prendras* ³⁰⁵.

*Son fin buste emerge de l'eau
Comme un nénufar chevelu d'or rouge
Ses yeux sont comme deux flames sur l'eau
Vertes étoiles ses yeux doux d'Asie
Mais sa bouche est un coquillage de pourpre
Et sa chevelure est sur sa bouche
Sa chevelure cramoisie.*

*Ses cheveux longs où sont des algues vagues
Et des crabes verts aux crocs des boucles
Et l'écume des basses vagues
Et des gouttes d'escarboucles
Où les lumières ont des verves
Ô comme au front des roches d'or
Ses cheveux dissolus couronnés de conferves
Ses cheveux, ah! défleuris! ses cheveux dévêtus et nus...* ³⁰⁶.

Il m'a dit: «Cette nuit, j'ai rêvé. J'avais ta chevelure autour de mon cou. J'avais tes cheveux comme un collier noir autour de ma nuque et sur ma poitrine.

«Je les caressais; et c'étaient les miens; et nous étions liés pour toujours ainsi, par le même chevelure la bouche sur la bouche, ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine.

«Et peu à peu, il m'a semblé, tant nos membres étaient confondus, que je devenais toi-même ou que tu entras en moi comme mon songe».

³⁰⁵ Fragmento de un diálogo de Pierre LOUÏS (En GOUJON [1988] 2002, 260-261).

³⁰⁶ Pierre LOUÏS, «Glauce» [fragmento], *Poésies: Premiers vers, Astarté, Chrysis, Stances et poésies diverses, Derniers vers* (Paris: Montaigne, 1930), 71-72.

Quant il eut achevé, il mit doucement ses mains sur mes
épaules, et il me regarda dans regard si tendre, que je
baissai les yeux avec un frisson.

«La Chevelure» posee tres peculiaridades reseñables respecto a las otras dos canciones:

- 1) fue escrita inicialmente en verso libre y enviada con este formato a Debussy, antes de ser publicada como *poème en prose* en *Mercur de France* en agosto de 1897, y de ser incluida en *Les Chansons de Bilitis* un año después;
- 2) está supuestamente inspirada en la relación de Louÿs con Maria de Régnier³⁰⁷ y no en la que tuvo con Meryem-bent-Ali –su referente inicial para «Bucoliques en Pamphylie»–, cambio que –como veremos más adelante– ofrecerá interesantes matices a la hora de analizar semióticamente el proceso de enunciación del *poème*; y
- 3) utiliza un motivo claramente simbolista: la cabellera femenina, aunque fusionándolo con motivos similares del realismo y orientalismo literario y/o pictórico, de ahí que encontremos como cualisignos del motivo tanto la especificidad de su color [negro = *cualisigno* del motivo realista u orientalista (fig. 26)]³⁰⁸, como su sinuosidad abarcadora [*cualisigno* de la tradición simbolista (fig. 27)].

La canción XXXI nos habla de un sueño erótico que –aparentemente– Lykas le ha contado a Bilitis y que ésta reproduce. La identificación de ambos personajes viene determinada (como en «La Flûte de Pan») por su inserción en la dinámica narrativa de las «Bucoliques». Nada en la canción nos proporciona ninguna pista ni sobre el contexto ni sobre quiénes son sus protagonistas. Por otra parte, la confesión de Louÿs a su hermano –que aparece recogida en la cita 306– le devuelve protagonismo como sujeto *emisor*, a la vez que lo sitúa

³⁰⁷ «Paris, 189[7]. Pour mieux taire le nom [de Maria], je ne dis pas la date. Tout est vrai jusqu'aux moindres détails». Anotación de Louÿs en un ejemplar de *Les Chansons de Bilitis* (1914) de su hermano Georges. (En GOUJON 1990, 270).

³⁰⁸ Sobre la simbología asociada a este color de cabello en el neo-paganismo literario, véase la nota 228 (segunda parte).

claramente como *alter-ego* [*sinsigno* = *objeto/referente*] del sujeto *enunciador* del relato de Bilitis, que –debido al uso del estilo directo– aparece, además, como sujeto *locutor* en la enunciación de su sueño ³⁰⁹.



Fig. 27. Edgar DEGAS, «Mujeres peinándose» (1875-1876)

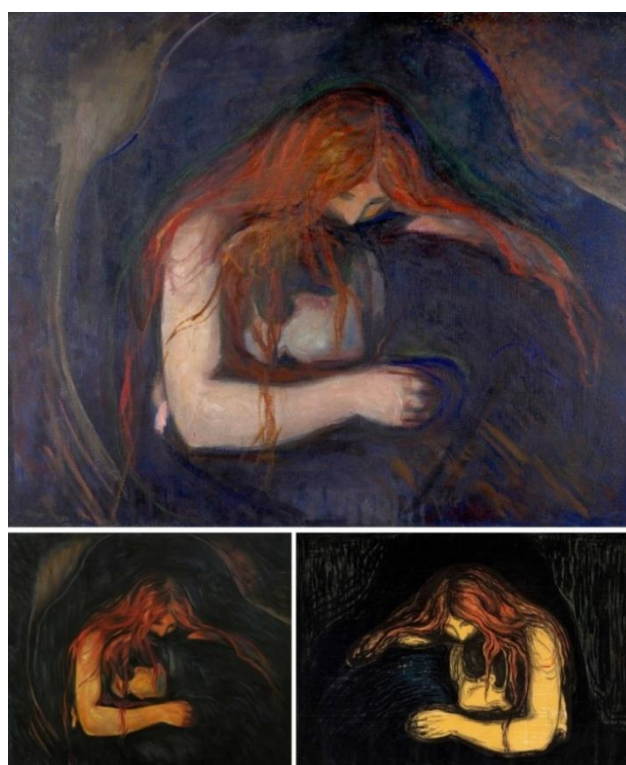


Fig. 28. Edvard MUNCH, tres de las versiones que realizó del «Vampiro» (1894-1895)

³⁰⁹ Según el lingüista francés Oswald Ducrot, en el proceso enunciator habría tres tipos de sujeto: el *emisor* o productor del discurso [sujeto empírico]; el *enunciador* o participante [sujeto del enunciado]; y el *locutor* o responsable del enunciado [sujeto de la enunciación]. Oswald DUCROT, *El decir y lo dicho* (Buenos Aires: Edicial, [1984] 2001).

Teniendo en cuenta la sucesión de procesos enunciativos que encontramos en la canción, ésta remitiría a un *sinsigno* –Pierre Louÿs– relacionado con otro *sinsigno* –Maria de Régnier–. La relación entre ambos [*sinsigno indexical*] tendría como *cualisigno* el amor y/o la atracción sexual, que daría pie al *sinsigno simbólico* sueño [sucesión de imágenes y sensaciones asociadas soñadas por Louÿs], cuya verbalización oral supondría su constitución como *sinsigno icónico*, al ser la plasmación concreta de una experiencia personal esencialmente simbólica; mientras su verbalización como relato literario lo convertiría en un *legisigno simbólico argumento*, integrado en el *legisigno simbólico* canción. Tanto Bilitis como Lykas serían *legisignos icónicos*, al ser réplicas parciales de Pierre y María en el contexto enunciativo inicial; y *legisignos simbólicos remáticos*, en tanto personajes literarios del *roman lyrique* de Louÿs.

Cómo ya he señalado anteriormente, la versión original de «La Chevelure» está escrita en cuatro estrofas de cuatro versos libres cada una³¹⁰, con un primer verso más breve (sobre todo, en la primera y en la última estrofa), y un número de sílabas comparativamente menos regular que en la anterior canción (41-50-37-41), aunque manteniendo siempre cierta proporcionalidad interna [1ª estr.: (3)+6-12-10-11 | 2ª: 10-11-15-14 | 3ª: 8-9-8-12 | 4ª: 6-12-12-11]. Podríamos decir que los patrones rítmicos siguen a grandes rasgos lo ya visto, fundamentalmente en lo que respecta a la construcción de estructuras especulares y a la réplica encadenada de ciertos versos y patrones métricos clásicos. En este sentido, no parece haber grandes diferencias entre el poema estrófico en verso libre y el poema en prosa tal como lo concibe Louÿs, salvo en el marcado ritmo de *tetramètre clasique* que evoluciona por sustracción a eneasílabo en el inicio [*Il m'a dit: Cette nuit, Bilitis, j'ai rêvé* > *Il me dit: Cette nuit, j'ai rêvé*], o el de alejandrinos –más o menos evolucionados– que encontramos en la 3ª y 4ª estrofas [*Ou que tu entrâis en moi | comme mon songe; Il mit doucement | ses mains sur mes epaules; Et il me regarda | dans regard si tendre*]. Su permutación estructural a *poème en prose* consistirá en el reagrupamiento de los versos en párrafos con imperceptibles cambios en la puntuación, y

³¹⁰ Más un verso de tres sílabas [*Il me dit*] que Louÿs mantiene voluntariamente descolgado del inicio del poema.

manteniendo un ritmo sintáctico poco corriente en *Les Chansons*, que acercará el *poème* al lirismo exacerbado de los *versets cadencés*.

<p>VERSIÓN ORIGINAL en <i>vers libre</i></p> <p>(manuscrito inédito subastado por Sotheby's en 1989, que coincide con la versión enviada a Debussy en mayo de 1897)</p> <p>Il m'a dit: «Cette nuit, [Bilitis*] j'ai rêvé. J'avais ta chevelure autour de mon cou. J'avais tes cheveux comme un collier noir Autour de ma nuque et sur ma poitrine.</p> <p>Je les caressais, et c'étaient les miens; Et nous étions liés pour toujours ainsi, Par la même chevelure la bouche sur la bouche, Ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine.</p> <p>Et, peu à peu, il m'a semblé Tant nos membres étaient confondus, Que je devenais toi-même Ou que tu entrerais en moi, comme mon songe...»</p> <p>Quant il eut achevé, Il mit doucement ses mains sur mes épaules Et il me regarda d'un regard si tendre Que je baissai les yeux avec un frisson...</p> <p>* vocativo suprimido (GOLLON 1990, 270)</p>	<p>PRIMERA VERSIÓN en <i>prose rythmée</i></p> <p>(publicada en <i>Mercury de France</i> en agosto 1897)</p> <p>Il m'a dit: «Cette nuit, j'ai rêvé. J'avais ta chevelure autour de mon cou. J'avais tes cheveux comme un collier noir autour de ma nuque et sur ma poitrine.</p> <p>«Je les caressais; et c'étaient les miens; et nous étions liés pour toujours ainsi, par une profonde chevelure unique, ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine.</p> <p>«Et peu à peu, il m'a semblé, tant nos membres étaient confondus, que je devenais toi-même ou que tu entrerais en moi comme mon songe.»</p> <p>Quant il eut achevé, il mit doucement ses mains sur mes épaules, et il me regarda d'un regard si tendre, que je baissai les yeux avec un frisson.</p>	<p>VERSIÓN DEFINITIVA en <i>prose rythmée</i></p> <p>(incluida en las ediciones de 1898)</p> <p>Il m'a dit: «Cette nuit, j'ai rêvé. J'avais ta chevelure autour de mon cou. J'avais tes cheveux comme un collier noir autour de ma nuque et sur ma poitrine.</p> <p>«Je les caressais; et c'étaient les miens; et nous étions liés pour toujours ainsi, par la même chevelure la bouche sur la bouche, ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine.</p> <p>«Et peu à peu, il m'a semblé, tant nos membres étaient confondus, que je devenais toi-même ou que tu entrerais en moi comme mon songe.»</p> <p>Quant il eut achevé, il mit doucement ses mains sur mes épaules, et il me regarda d'un regard si tendre, que je baissai les yeux avec un frisson.</p>
<p>cambios en el texto – cambios en la puntuación</p>		

Fig. 29. «La Chevelure» (versiones)



Et, peu à peu, il m'a semblé, tant nos membres étaient confondus; que je devenais toi même | ou que tu entras en moi | comme mon songe.

U|U|U-U-UUU- UU-UU-UUU- UUUU-U-U UUUU-U-|U-U-U

1.	UU-UUU-	UU-UU-UU-	UUUU-U-U	UUUU-U-
2.		U-UUU-UU-		UUUU-U- UU-U
3.				-UU-
4.				-UU- (coriambo) UU- U-U- U-U (anapesto + dimetro coriambico II hipercataléptico con base diyámbica)



Quant il eut achevé, il mit doucement | ses mains sur mes epaules, et il me regarda | dans regard si tendre, que je bassai les yeux avec un frisson.

UU-UU- UUUU-|UUUU-U UUUU-|UUUU-U UUUUU-UUUU-

1.	UU-UU-	UUUU- UUUU-U UUUU- UUUU-U U-UUU-	UUUU- UUUU-U UUUU- UUUU-U UUUU- UUUU-U U-UUU-	UUUUU-UUUU- U-UUU- U-U-U-U-
3.		U-UUU-U		U-U-U -UU-
4.	UU- (base inicial = anapesto)	U-UUU-U (combinación de tríbraco con troqueo y yambo)		-U-U-UU- (dimetro coriambico II con base ditrocaica)

1. células rítmicas (original + repeticiones), 2. acentos antirrítmicos, 3. ritmos especulares o quiásmicos, 4. pies, metros y versos clásicos.

Fig. 31. «La Chevelure» (ritmo interno, párrafos III y IV)

«La Chevelure» comienza con una brevísima intervención de Bilitis [*Il m'a dit*] que da paso a Lykas, quien –con similar concisión– establece el escueto marco contextual de su relato [*Cette nuit, j'ai rêvé*]. Seguidamente nos encontramos con el primer ejemplo de estructuración sintáctica, que sigue el modelo de los *versets cadencés* [iconicidad signica < repeticiones y paralelismos amplificados → *afirmación estructural con adición intertextual*]:

	Estructura sintáctica inicial	Amplificación sintáctica
1ª oración	<i>J'avais ta chevelure</i> (SN + SV [V + SN CD [Det. + N] +	
2ª oración	<i>J'avais tes cheveux</i> (SN + SV [V + SN CD [Det. + N] +	<i>comme un collier noir</i> Subordinada comparativa [Conector + SN [Det. + N + Ady.]]
1ª oración	<i>autour de mon cou</i> + SPrep. CCL [Enlace + SN [Det. + N]]	
2ª oración	<i>autour de ma nuque</i> + SPrep.1 CCL [Enlace + SN1 [Det. + N]]	<i>et sur ma poitrine.</i> + Conector + SPrep.2 CCL [Enlace + SN2 [Det. + N]]

Fig. 32. «La Chevelure» (estructuración sintáctica del párrafo I)

Como puede verse, la amplificación sintáctica no implica en este caso una amplificación semántica, salvo en lo relativo al color de la cabellera. Si tenemos en cuenta que la mayor parte de los nuevos *legisignos* son prácticamente sinónimos de los originales [chevelure/cheveux, cou/nuque + poitrine], sería más acertado definirla como una gran repetición, que tendría por objetivo dilatar el tiempo de exposición [1ª oración = 11 sílabas | 2ª oración = 21 sílabas], para potenciar la intensidad del fragmento [> *interpretante emocional*]. En este sentido, esta amplificación sería muy similar a las empleadas en música, tanto desde un punto de vista estructural [→ amplificación rítmica y/o temporal en los *temas con variaciones*, en los desarrollos instrumentales, etc.], como en lo relativo a la potenciación de respuestas emocionales [→ dilatación temporal en pasajes con *ritenuto*, dilatación armónica en resoluciones y cierres, etc.].

Si el párrafo inicial nos introduce –a través del motivo de la cabellera– en la primera parte del sueño, mostrándonos didácticamente cuál será el procedimiento formal a seguir, con un sujeto locutor aparentemente inactivo; el segundo párrafo nos habla de una aceleración de las experiencias onírica y amorosa a partir de una acción del protagonista [*je les caressais*]. Esa aceleración viene determinada por la sucesión de tres oraciones breves unidas por el mismo conector coordinante [*et*]. Mientras en el plano rítmico, subyacen dos dímetros coriámbricos hipercatalépticos, como los empleados por el poeta lírico Píndaro. La segunda parte del párrafo nos muestra otro modo de abordar la amplificación sintáctica, que –en este caso– también es semántica.

	Estructura sintáctica inicial	Amplificación sintáctico-semántica
1ª oración	<i>Je les caressais</i> (SN + SV [SN CD + V])	
2ª oración	<i>et c'étaient les miens</i> (Conector + SN + SV [V + SAdj. Atr. [Det. + N]])	
3ª oración	<i>et nous étions liés</i> (Conector + SN + SV [V +	
4ª oración		<i>par la même chevelure</i> SPrep. CAG. [enlace + SN [Det. + Ady. + N]]
3ª oración	<i>pour toujours ainsi</i> + CCT + CCM])	
4ª oración		<i>la bouche sur la bouche</i> CCM (SN1 [Det. + N] + SPrep. [enlace + SN1])
5ª oración	<i>ainsi</i> Subordinada de modo [SAdv. +	<i>que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine</i> Conector + SN [Ady. + N] + SV [V + SAdv. CCT + SAdv. CCM + SN CD [Det. + N]]

Fig. 33. «La Chevelure» (estructuración sintáctica del párrafo II)

La opción escogida por Louÿs pasa, según parece, por no repetir la tercera oración –dando el paralelismo por supuesto– para centrarse en las tres amplificaciones. La primera de ellas [*par la même chevelure*] evidencia el

primer estadio de la confusión de identidades que veremos en el tercer párrafo. La segunda [*la bouche sur la bouche*] amplifica semánticamente el adverbio *ainsi* [catáfora = *legisigno indexical remático*], con una construcción sintáctica especular acorde con su contenido léxico y con su base rítmica [*< iconicidad con permutación material-estructural*]. Mientras la tercera utiliza el mismo adverbio –como anclaje– para el desarrollo de una amplificación sintáctica subordinante [*legisigno indexical decisigno*], donde se repiten los ritmos especulares y se incrementa metafóricamente el campo semántico de los *legisignos* asociados a la pasión amorosa [*chevelure, bouche, laurier*]. La vinculación metafórica entre ésta [*legisigno simbólico*] y el laurel [idea-imagen = *legisigno icónico*] descansa –según lo planteado por Louÿs– en la capacidad que poseen ambos para trascender los límites identitarios [*cualisigno*], aspecto que será ampliamente explicitado en el párrafo siguiente, por lo que podríamos considerar la mención de las raíces del laurel como una anticipación o catáfora metafórica de lo que vendrá a continuación. Sin embargo, la metáfora contruida por Louÿs, no es del todo correcta según la botánica, que define el laurel como una especie «dioica», es decir, como una planta que posee flores de ambos sexos, que deben ser polinizadas ordenadamente para lograr su fecundación. Por lo que, aunque sus raíces son potencialmente invasivas, el laurel no necesita fusionarse con otras plantas para unir sus partes masculinas y femeninas. La metáfora funciona incluso más certeramente, si tenemos en cuenta esta matización extraliteraria. Después de todo, Louÿs busca crear una superposición de imágenes [pareja|laurel = *legisignos icónicos*] en las que dos individuos –aparentemente opuestos– acaban fusionándose especularmente [*bouches > beso | flores > polinización*], gracias a la acción unificadora de la cabellera y de la raíz.

Otros de los *cualisignos* relevantes del *legisigno* laurel es su leve poder narcotizante, aspecto sobradamente conocido por los amantes de la Antigüedad, debido a los trances de las Ptias de Delfos, que masticaban sus hojas antes de emitir su oráculo. Precisamente, uno de los aspectos o *cualisignos* que caracterizan temáticamente el tercer párrafo [*legisigno simbólico decisigno*] es la confusión [*< il m'a semblé*], derivada del desvanecimiento de las fronteras del Yo, donde lo interior ya no se diferencia de lo exterior, ni física ni

psicológicamente; y que comparten por igual el trance mántico, la pasión amorosa y la experiencia onírica. Louÿs intenta reflejar ese estado de confusión y aturdimiento con una construcción sintáctica inicialmente «desordenada» [> desplazamiento de los SAdv. y de las subordinadas sustantivas] y rítmicamente menos equilibrada y musical.

	Estructura sintáctica inicial	Amplificación sintáctico-semántica
1ª oración	<i>Et, peu à peu, il m'a semblé</i> (Con. + SAdv. CCM + SN + SV [CI + V])	
3ª oración		<i>que je devenais toi-même</i> Subordinada sustantiva1 Sujeto1 [Con. + SN + SV [V + SN CPred.]]
4ª oración		<i>ou que tu entrais en moi comme mon songe</i> Con. + Subordinada sustantiva2 Sujeto2 [Con. + SN + SV [V + SPrep CCL [enlace + N]] + Subordinada comparativa [con. + SN [Det. + N]]]
2ª oración	<i>tant nos membres étaient confondus</i> (SAdv. CCM + SN [Det. + N] + SV)	

Fig. 34. «La Chevelure» (estructuración sintáctica del párrafo III)

Paradójicamente, en este tercer párrafo volvemos a encontrar la confrontación de pronombres personales de primera y segunda persona [*je-tu, moi-toi*], que ya vimos en «La Flûte de Pan», donde la tensión erótica se resolvía gracias a la intermediación de la música, aunque sin explicar cómo había sido la transición de un estado al otro. En el sueño de Lykas no hay fundidos en negro ni discontinuidad narrativa. Su sueño recorre los tres primeros párrafos sin interrupciones ni elipsis. A diferencia de su joven y aún inexperta amiga, Lykas [Louÿs] se muestra más explícito en la narración del sueño que resume simbólicamente su deseo, tanto en los pasos a dar [*nos membres étaient confondus*], como en explicar en qué consiste la experiencia [*je devenais toi-même, tu entrais en moi*].

En el cuarto párrafo recuperamos a Bilitis como sujeto locutor y con ella la estabilidad rítmica y sintáctica. Es, sin lugar a dudas, el más regular de toda la canción y también el de mayor simetría. La construcción sintáctica es simple: en el centro, dos oraciones principales unidas por un conector coordinante, donde destacan –por su posición y valor semántico– dos complementos: *doucement* [CCM de la 1ª] y *si tendre* [CPred. de la 2ª]; y en los extremos, dos subordinadas –la primera temporal, la segunda consecutiva–. Aunque el protagonismo de Lykas, así como su rol como sujeto activo sigue siendo importante en las tres primeras oraciones, la emoción que refleja ese estremecimiento final de Bilitis, tan similar en intensidad a las sensaciones abrumadoras de «La Flûte de Pan», acaba centrando nuevamente la atención en ella.

Tras lo visto en estas dos primeras canciones, resulta evidente que Lykas y Bilitis viven de diferente modo su incipiente pasión amorosa. Así parece indicarlo, al menos, la caracterización pragmático-estructural que de ellos hace el propio Pierre Louÿs:

- Lykas → sensualidad intensa y poco controlada [< imágenes y metáforas poderosas, amplificaciones sintácticas, desorden estructural, ritmo inestable y tendente a la irregularidad –salvo en las formas especulares que reflejan la unión amorosa–, ausencia de adjetivos, sujeto activo –en su relato y en el de Bilitis–];
- Bilitis → sensualidad alegre y evocadora [< descripciones minuciosas con una adjetivación «amable», pocos elementos estructuralmente desestabilizantes, tendencia a la regularidad rítmica y sintáctica, sujeto ocasionalmente pasivo o subordinado –excepto en el sueño de Lykas, donde su carácter es esencialmente activo–].

III. 2. 3. «Le Tombeau des Naiades» (XLVI)

*Las ninfas están en el origen [...]. Divinizan el paisaje.
Viven en la primera espuma de la fuente,
en el destello del surtidor y en el reflejo de las aguas
cuando la fronda permite asomar unos rayos de sol.
Se bañan curso abajo, dejan estelas con su cuerpo.
A veces se tienen en hoyas poco profundas.
Forman corros, aunque no desoyen la soledad,
la quietud, el pudor, esa cualidad olvidada
que los griegos conocen como aidós.
Cantan, tocan instrumentos, danzan.
No quieren ser vistas y, pese a ello,
los ojos de los dioses y de los hombres,
ocultos y al acecho detrás de unos matojos, las ansían* ³¹¹.

*Un vieillard aveugle habite la montagne.
Pour avoir regardé les nymphes,
ses yeux sont morts, voilà longtemps.
Et depuis, son bonheur est un souvenir lointain.
«Oui, je les ai vues, m'a-t-il dit:
Helopsychria, Limnanthis; elles étaient debout,
près du bord, dans l'étang vert de Physos.
L'eau brillait plus haut que leurs genoux»* ³¹².

Le long du bois couvert de givre, j'ai marchais; mes cheveux devant ma bouche se fleurissaient de petits glaçons, et mes sandales étaient lourdes de neige fangeuse et tassée.

Il me dit: «Que cherches-tu? –Je suis la trace du satyre. Ses petits pas fourchus alternent comme des trous dans un manteau blanc». Il me dit: «Les satyres sont morts.

«Les satyres et les nymphes aussi. Depuis trente ans il n'a pas fait un hiver aussi terrible. La trace que tu vois est celle d'un bouc. Mais restons ici, où est leur tombeau».

³¹¹ Ramón ANDRÉS, *Claudio Monteverdi: «Lamento della Ninfa»* (Barcelona: Acantilado, 2017), 14-16.

³¹² Canción V –«Le vieillard et les nymphes»–, parágrafos I y II.

Et avec le fer de sa houe il cassa la glace de la source où
jadis riaient les naïades. Il prenait de grands morceaux
froids, et, les soulevant vers le ciel pâle, il regardait au
travers.

«Le Tombeau des Naïades» es el último de los poemas escogidos por Debussy para su ciclo de *mélodies* y, también, el que cierra la primera parte del *roman lyrique* de Pierre Louÿs.

La relación amorosa entre Lykas y Bilitis parece haber acabado ya. Bilitis ha tenido una niña –a la que le canta una canción de cuna en el poema anterior–, circunstancia que no la detiene, sin embargo, a la hora de internarse en el bosque, siguiendo las supuestas huellas de un sátiro³¹³. El *poème* nos muestra la cara agreste del género bucólico, la de los espacios alejados del entorno humano, que habitan principalmente divinidades menores –y, por tanto, mortales al estar ligadas a la naturaleza– como las ninfas y los sátiros [*legisignos simbólicos remáticos*]; un espacio en el que la presencia de lo divino «implica una tensión [...] entre lo corpóreo y lo incorpóreo», y donde, según el imaginario clásico [*legisigno simbólico argumento*], es posible percibir «algo que es casi materia y, a la vez, solo un rumor, el *dyeu* que en su raíz indoeuropea define un brillo, un destello que culmina en lo divino» (ANDRÉS 2017, 27).

En esta canción, Bilitis no solo asume el control del relato –como su sujeto locutor–, sino que se presenta inicialmente como sujeto activo en su búsqueda de un sátiro, lo cual refleja una inversión de roles respecto al relato clásico, donde son sujetos activos solo los dioses y los hombres. Este tipo de inversión

³¹³ Aunque los sátiros tienden a confundirse literaria y artísticamente con los faunos –genios selváticos y campestres de la tradición latina, que comparten con los sátiros su doble naturaleza humana y animal–, conviene no olvidar a qué tipo de divinidad se está refiriendo Louÿs en este *poème*. Según Pierre GRIMAL, los sátiros o silenos griegos son «genios de la Naturaleza que han sido incorporados al cortejo de Dioniso. Se les representa de diferentes maneras: unas veces, la parte inferior del cuerpo era de caballo, y la superior, desde la cintura, de hombre; otras, su animalidad era la del macho cabrío. En uno y otro caso llevan una larga cola, muy poblada, semejante a la del caballo, y un miembro viril perpetuamente erecto, de proporciones sobrehumanas. Eran imaginados bailando en el campo, bebiendo con Dioniso, persiguiendo a las ménades y a las ninfas, víctimas más o menos reacias de su lubricidad» ([1951] 1981, 475).

intertextual –de los relatos míticos asociados al género bucólico– no es tan radical, si tenemos en cuenta los cambios, que –en el imaginario occidental– tuvieron lugar durante el Barroco. Según Ramón Andrés,

La moderación de las ninfas, que en un tiempo era una enseña del Renacimiento [< modelo clásico], fue nublándose en una imaginería barroca carnal. El pintor, el artista, se tornó sátiro, miraba a escondidas, deseaba, acechaba, fijaba los ojos en lo íntimo del cuerpo femenino. *Lascivus*. Insaciable, tramaba un asalto sexual. Un espiar que altera y devuelve a la animalidad, a la depredación erótica. Rubens, Sebastiano Ricci, Jordaens. El baño de Diana, los faunos y las ninfas, el ocio, el juego acuático, la desnudez, un dormitar genésico, la orilla con un lecho de hojas y flores. Los recodos de los ríos, los vados, ya no tienen, en la pintura del siglo XVII, aquella *brise imaginaire* de Warburg³¹⁴: ahora son lugares lúbricos hechos para la *cupiditas*.

También ellas persiguen, buscan ávidas abrazar un torso velludo de olor seminal. (2017, 43).

En las décadas finales del siglo XIX, la literatura y las artes recuperan, en cierto modo, esa *cupiditas* barroca. Las ninfas ya no huyen ni se esconden, sino que aparecen junto a los sátiros desinhibidas y alegres en su desnudez, como muestran, por ejemplo, algunos de los cuadros más conocidos del academicista William-Adolphe Bouguereau (fig. 33). En todo caso, lo que determina el carácter transgresor [< *inversión y permutación intertextual*] del *poème* de Louÿs es, precisamente, que su protagonista no es una diosa, sino una joven – como, en su momento, la polémica «Olympia» (1863) de Manet –, que se muestra activa sexualmente. Sin embargo, la crudeza de la realidad acaba trastocando la búsqueda de Bilitis, que se había internado en el bosque con el propósito de encontrar lo que su vida pastoril ya no podía proporcionarle. El frío y la nieve han destruido definitivamente ese entorno mágico, donde aún era posible la comunión con lo divino, por lo que ahora solo resta calibrar – como hará en su charla con el pastor y sin emoción aparente – la magnitud de la catástrofe.

³¹⁴ Se refiere a Aby WARBURG, *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Früling»* (Leipzig, 1893).



Fig. 35. La recuperación de la *cupiditas* barroca en la obra pictórica de William-Adolphe BOUGUEREAU. De izquierda a derecha y de arriba abajo: «Ninfas y sátiro» (1873), «Nimpheum» (1878) y «Les Oréades» (1902)

Estructuralmente, «Le Tombeau des Nàiades» recupera en cierto modo la regularidad interparágrafica [46, 43, 47 y 51 sílabas], que encontrábamos en «La Flûte de Pan». La estructuración rítmica, así como la sintaxis, los paralelismos, la adjetivación y las aliteraciones, marcarán –a lo largo de la canción– las diferencias entre Bilitis y el viejo pastor que sale a su encuentro, así como entre los párrafos asignados a cada uno de ellos, creando un efecto global de quiasmo, con la voz de Bilitis abriendo y cerrando el *poème*.

9 + 3 sílabas			17 sílabas			17 sílabas		
Le long du bois couvert de givre, je marchais. Mes cheveux devant ma bouche se fleuraient des petits glaçons. Et mes sandales étaient lourdes de neige fangeuse et tassée.								
UUU-UUU-U UUU-			UU-UUU-U UUUU-UUUU-			UUU-UUU-U U-UU-UU-		
1.	UUU-UUU-U UUU- U-U-U-U- UUU-		UU-U-U- U UUU-UUUU-		UUU-UUU-U U-UU-UU-			
4.	U-U- (base inicial = monómetro yámbico) U-U-U-U- (dímetro yámbico hipercataléptico)		UU- (base inicial = anapesto)		U-UU-UU- (dímetro coriámbico II)			
7 (3+4) sílabas			9 sílabas			18 (9+4+5) sílabas		
Il me dit: «Que cherches-tu? » « Je suis la trace du satyre. Ses petits pas fourchus alterment comme de trous dans un manteau blanc». El me dit: « Les satyres sont morts».								
UU- U-U-			UUU-UUU-U			UUU-UUU-U -UU- UUU---		
1.	UU- U-U-	UUU-UUU-U	UUU-UUU-U	UUU-UUU-U	UUU-UUU-U	UUU-UUU-U -UU- UUU---	UU- UU-UU-	UU- UU-UU-
2.					UUU-			
4.	UU- (base inicial = anapesto) U-U- (monómetro yámbico)				-UU- (coriámbico)		UU- (base inicial = anapesto) UU-UU- (monómetro anapéstico)	

1. células rítmicas (original + repeticiones), 2. acentos antirrítmicos, 3. ritmos espectaculares o quiásmicos, 4. pies, metros y versos clásicos.

Fig. 36. «Le Tombeau des Naiades» (ritmo interno, parágrafos I y II)

	10 sílabas	16 sílabas	11 sílabas	10 (5+5) sílabas
Les satyres et les nymphes aussi. Depuis trente ans il n'a pas fait un hiver aussi terrible. La trace que tu vois est celle d'un bouc. Mais restons ici, où est leur tombeau.				
	UU-UUU-UU-	UUU- UUU-UU-UUU-U	U-UUUU- U-UUU-	UU-U- U-UUU-
1.	UU-UUU-UU-	UUU- UUU-UU-UUU UUU- UUU-	UU- U-UUU-	UU-U- U- U-UU-
3.	UU-UUU-UU-	UUU-UU-UUU UUU-UU-UUU-U U-UUU-	U-UUU- U-UUU-	UU-U- U-UUU-
4.	UU- (base inicial = anapesto)	UUU-UU-UUU-U (dímetro coriámbico acéfalo II + tríbraco combinado con troqueo)	U-UUU-U U-UUU- (combinación de tríbraco con yambo y troqueo + coriámbo)	UU-U- U-UUU- (combinación de anapestos y yambos)
	26 (8+10+8 (9)) sílabas	8 sílabas	17 sílabas	
Et avec le fer de sa houe il cassa la glace de la source où jadis riaient les naïades. Il prenait de grands morceaux froids, et , les soulevant vers le ciel pale il regardait au travers.				
	UUUU-UU- UUUU-(U)UU-(U) UUUU-UU-U	UU-UUUU-	UU-UUUU-	U UUU-UU- -- (U) UUU-UU-
1.	UUUU-UU- UUUU- UU- UUUU-UU- UU-U-UU- UU-U- UU- U UU-U-UU-U UU-U-UU- UU-U- UU-U UU-U-UU-U UU-U-UU- UU-U- UU-U UU-U-UU-U UU-U-UU- UU-U- UU-U UU-U-UU-U UU-U-UU- UU-U- UU-U UU-U-UU-U UUU- U UU-U-UU-	-U-U-U	U UUU-UU- -- U UUU-UU- - UUU-UU- -- UUU-UU- U UUU-UU- -- UUU-UU-	
2.		UU-U-U-U-	- UUU-UU- -- U	
3.	UUUU-UU- UU-U- UU- U UUUU-UU- UU-U- UU-U- UU-U- U UU-U-UU- UU-U-U- UU- UU- UU-U-UU-	-U-U-U-	UUU-UU- -- UUU-UU-	
4.	UUUU-UU- UU-U- UU- U UUUU-UU-U (dímetros coriámnicos II básicos + variante hipercataléptica)	-U-U-U-	- UUU-UU- -- UUU-UU- (suma de dímetros coriámnicos II hipercataléptico y acéfalo)	

1. células rítmicas (original + repeticiones), 2. acentos antirrítmicos, 3. ritmos especulares o quiásimos, 4. pies, metros y versos clásicos.

Fig. 37. «Le Tombeau des Nâïades» (ritmo interno, párrafos III y IV)

Creo que es indiscutible –a estas alturas– que la regularidad rítmica suele acompañar a Bilitis. Lo volvemos a constatar en el primer párrafo de esta canción, que comienza con un artificioso desplazamiento de la base anapéstica inicial al final de la oración [UU–: *je marchais*], para conseguir –precisamente– un ritmo regular [UUU–UUU–UUU–], que puede entenderse también como una sucesión de yambos [U–U–U–U–U–U–], que remitirían simbólicamente al deseado acompañante de Dioniso, e icónicamente a la dificultad de Bilitis para caminar en medio de la nieve. Por lo que, el esquema rítmico de la primera oración podría ser considerado como un *legisigno simbólico* del *objeto dinámico* sátiro, además de ser un *cualisigno icónico* del modo de andar –lento y desigual en sus pasos– del *objeto mediato* Bilitis. Mientras la irregularidad rítmica y las aliteraciones de fricativas sordas de la segunda oración harían referencia no solo a la dificultad para orientarse y caminar en la nieve, sino también para respirar con tranquilidad [*Mes **cheveux** devant ma **bouche** se fleurissaient des petits glaçons*]. Tras ese momento inicial de dificultad, que refleja la segunda oración; llegamos a la tercera, donde encontramos un incremento paulatino del número de acentos [UUU–UUU–UU–UU–UU–], al que se añade una significativa aliteración de fricativas sonoras [*lourdes de neige fangeuse et tassée*], que contribuyen definitivamente a la desaceleración del ritmo, y que remiten icónicamente a la detención del personaje. En el plano sintáctico, se mantiene a grandes rasgos el orden interno de las oraciones, salvo en el caso del hipérbaton [*Le long du bois...*], que abre la primera de ellas, y nos introduce en el contexto tormentoso del poema; o en el del SPrep.|CCL [*devant ma bouche...*] de la segunda, que aparece ligeramente desplazado para favorecer una aliteración *quasi* quiásmica de fricativas sordas. El carácter del párrafo es esencialmente descriptivo [*cualisigno* del *legisigno simbólico*], con esa sensual atención al detalle que caracteriza a Bilitis [*cualisigno* del *legisigno simbólico-remático* personaje]. Abundan los adyacentes y los sintagmas preposicionales que matizan su significación y la de los nombres a los que están vinculados. El campo semántico del frío invernal [conjunto de *legisignos simbólico-remáticos*] aparece muy bien definido [*givre, glaçons, neige*], mientras los tres motivos asociados a Bilitis son, por una parte, los que determinaban su feminidad en la canción anterior [*cheveux, bouche*] y, por otra, su calzado [*mes sandales*], que evidencia –sin dramatismo alguno– su desamparo ante el temporal de nieve y

frío; a la vez que encontramos un ejemplo más de su espíritu soñador e ingenuo [*cualisigno* del personaje en esta fase de su vida] en la metáfora, que –con connotaciones bucólicas, simposíacas y/o amorosas– equipara poéticamente los copos de nieve, que se posan en su cabello, con las flores [*mes cheveux... se fleurissaient de petits glaçons*].

El segundo párrafo [conjunto de cuatro *legisignos simbólicos decisignos*] comienza con la abrupta aparición de un hombre que la interpela, y del que Bilitis no nos proporciona más información, que la que deducimos de su conversación con él [< estilo directo]. Sin embargo, la franqueza y espontaneidad con la que le responde da a entender que lo conoce y que –tras el anonimato que le proporciona el pronombre *il*– se encuentra alguien al que incluso respeta, sobre todo teniendo en cuenta su evidente aceptación de lo que le dice y su complicidad en lo que hará a continuación. Este párrafo es el más breve de todos y posee una estructuración quiásmica, con la explicación dada por Bilitis en la parte central. Al igual que en «La Chevelure», las diferencias entre los dos personajes resultan patentes en la sintaxis –simple y carente de matizaciones, la de él; sencilla, pero colorista [< adjetivación] y entusiasta [< amplificación + comparación], la de Bilitis–; y en la métrica –ritmos binarios para él y ternarios para ella–.

	Estructura sintáctica inicial	Amplificación sintáctico-semántica
1ª oración	<p><i>Je suis la trace du satyre</i> (SN + SV [V + SN CD [Det. + N + SPrep CN [enlace + N]])</p>	
2ª oración		<p><i>Ses petits pas fourchus alternent <u>comme</u> <u>des trous</u> dans un manteau blanc</i> (SN [Det. + Ady.1 + N + Ady.2] + SV [V + <u>Sub. Comp.</u> [Con. + SN [Det. + N]] + SPrep CCL [enl. + SN [Det. + N + Ady.]])</p>

Fig. 38. «Le Tombeau des Nàiades» (amplificación sintáctico-semántica del párrafo II)

Si en «La Chevelure» nos encontrábamos –básicamente– con dos tipos de ampliaciones: 1) las que partían de paralelismos y amplificaban sobre todo sintácticamente, y 2) las que daban por supuesta la oración principal y, de un modo manifiestamente desordenado, amplificaban semántica y sintácticamente algunos de sus componentes; en esta canción (fig. 35), el modelo que sigue Bilitis es el segundo, aunque –como es natural en ella– sin el desorden sintáctico que caracterizaba las de Lykas. Por otra parte, en el plano léxico-semántico, el campo relacionado con el sátiro se amplía con tres *legisignos indexicales* [*trace, petits pas fourchus, trous*], que son casi sinónimos y que remiten icónicamente [> metonimias] a su naturaleza semi-animal [uno de los *cualisignos* más relevantes del *legisigno simbólico-remático* sátiro].

En el paso de la segunda a la tercera parte del *poème*, encontramos otra ampliación sintáctico-semántica mucho menos elaborada que la de Bilitis, aunque lapidariamente eficaz en su propósito [*Les satyres sont morts > Les satyres et les nymphes sont aussi morts* < *iconicidad con adición material y sustracción intertextual* de elementos cuya inclusión resulta innecesaria]. Y a partir de allí, el resto de un párrafo, donde el «viejo» [< *depuis trente ans...*] le comenta lo que ha provocado la muerte de ninfas y sátiros, a la vez que le advierte sobre el error que ha comentido y la «invita» –¿paternalmente?– a permanecer junto a la fuente de las ninfas; recomendaciones todas ellas [*sinsignos réplicas de legisigno*], que parecen reflejar la voz de la tradición [*legisigno simbólico argumento*], esa voz que –con él como sujeto intermediario– le recuerda –del mismo modo que haría su madre– lo que debe y lo que no debe hacer [quedarse con él junto a la fuente, y buscar un sátiro]. En el plano rítmico, prácticamente todo el párrafo transcurre a partir del encadenamiento de sucesivos ritmos quiásmicos –no especulares–, o, si se prefiere, de réplicas combinadas de pies, metros y versos clásicos. El ritmo, aún siendo regular, no tiene la musicalidad –que combinada con la riqueza léxica– poseen los fragmentos de Bilitis, sino que recuerda más bien el discurrir de la prosa tradicional. Por otra parte, en un fragmento donde nada llama especialmente la atención en el plano sintáctico, en el semántico destaca la repetición –en la primera mitad del párrafo– del adverbio *aussi* [***aussi***

morts, aussi terrible], y –en la oración que cierra su intervención– la inclusión del único imperativo [*restons ici*], que encontramos en las tres canciones.

En el último párrafo, Bilitis recupera su voz como sujeto locutor, aunque permanece pasiva observando la actividad [*il cassa, il prenait, il regardait*] del viejo «pastor» [*avec le fer de sa houe*]. La estructuración del fragmento vuelve a ser quiásmica, y aparentemente irregular en la extensión de cada una de sus partes [26 [8 + 10 + 8], 8 y 17 [10 + 7] sílabas]. Rítmicamente, el párrafo se asienta en la repetición de diferentes tipos de dímetros coriámbricos –excepto en la oración central de ocho de sílabas–, por lo que volveríamos a tener una estructura quiásmica, aunque –en este caso– claramente descompensada debido a la brevedad de la última oración. Por otra parte, llaman la atención dos acentos antirrítmicos en las frases finales, que sumados al del segundo párrafo, amplifican expresivamente el campo semántico del frío invernal [*manteau blanc, morceaux froids, ciel pâle* < lentitud, peso | fría luminosidad → [ã], [wa], [a] = *cualisignos* de los *legisignos simbólico-remáticos* N + Ady. con choque de acentos, que replican metafóricamente, es decir como *legisignos icónicos*, ciertos *cualisignos* del *sinsigno indexical* invierno]. En el plano sintáctico encontramos dos paralelismos en el uso de conector + SPrep.|CCM, y conector + SAdv.(gerundio)|CCM en las oraciones que abren y cierran el párrafo. El léxico escogido resulta especialmente evocador y reafirma el carácter poco pragmático y esencialmente imaginativo de Bilitis [*la source où jadis riaient les naïades*], que narra bellamente –aunque sin emitir opinión– las acciones del pastor. La oración final resulta doblemente inquietante, por una parte, por la agresividad del viejo que rompe el hielo de la fuente para observar a través de él, y por otra, por la pasividad de Bilitis ante una acción que destruye cualquier lazo con la magia sensual del pasado, para observar uno de sus trozos, como haría un entomólogo con un insecto atrapado en un trozo de ámbar. En este sentido el poema parece acabar con una crítica a la sociedad moderna, que –con la muerte de los dioses– parece haber quedado definitivamente atrapada en el invierno de la duda y el racionalismo.

IV.

TROIS CHANSONS DE BILITIS DE CLAUDE DEBUSSY

IV. 1. CONTEXTO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN/INTERPRETACIÓN

IV. 1. 1. *Claude Debussy, un músico que prefería a los poetas*

Quién [...], antes que nadie, sabrá dar al canto
un ritmo tan exacto que el compositor no tendrá
sino que transcribirlo y orquestarlo como subordinado;
que hará poemas tan definitivos que la música,
sobre cualquiera de sus cantos, no tendrá
sino una apariencia de acompañamiento servil y discreto,
y que la obra podrá debida y orgullosamente
denominarse drama lírico con música escénica ³¹⁵.

[¿Cómo elegiría un libreto?].
Buscaría un poeta [...] que sugiriera meramente las cosas
y que me permitiera injertar mi pensamiento en el suyo;
cuyos personajes no pertenecieran a ninguna época ni lugar
y que me permitiera poner aquí y allá más arte que él ³¹⁶.

Cuando Debussy conoció a Louÿs en 1891³¹⁷, era aún un compositor poco valorado, a pesar de haber ganado –con su cantata *L'Enfant Prodigue*– el gran *Prix de Rome* de 1884. Muchas de sus obras de «juventud» aún no habían sido publicadas³¹⁸, y como compositor se sentía inseguro³¹⁹. Con su llegada a Paris –

³¹⁵ Fragmento de un escrito de Pierre Louÿs –1891– (En ALLENDE-BLIN 1995, 27).

³¹⁶ Fragmento de una carta enviada por Claude Debussy a Ernest Giraud, su profesor de composición –¿1889?– (En LOCKSPEISER [1936] 1958, 52).

³¹⁷ Esta fecha es solo orientativa, ya que no parece existir unanimidad –entre los especialistas consultados– ni sobre el momento preciso en el que se conocieron [entre 1891 y 1893], ni sobre el lugar en el que tuvo lugar el primer encuentro [la Librairie de l'Art Indépendent, los cabarets de Montmartre donde tocaba Satie, o los *Mardis* de Mallarmé... Lugares todos ellos que frecuentaron mucho tanto juntos como por separado].

³¹⁸ Como, por ejemplo, sus *mélodies* con textos de Th. de Banville –«Triolet à Phillis», «Aimons-nous et dormons», «Pierrot», «Fête galante»–; de P. Bourget –«Beau Soir», «Paysage sentimental», «Voici que le printemps», «Romance», «Les Cloches»–; de Paul Verlaine –«Pantomime», *Trois mélodies, Fêtes galantes* (première série)–; de Stéphane Mallarmé –«Apparition»–; o de Charles Baudelaire –*Cinq Poèmes*–. O como algunas de sus obras para

dos años antes– había dado comienzo una época decisiva para su desarrollo artístico y personal, durante la cual –y paralelamente a su evolución como creador– Debussy se fue distanciando de algunos de sus antiguos amigos del Conservatorio –como Dukas, Bonheur o Gounod–, para adentrarse en ambientes musicales menos institucionales –como el de los cabarets de Montmartre donde reinaba Satie, el de la neomodalidad que llegaba a Francia desde el este de Europa, o el de la polirritmia y el pentatonismo asiático, que había descubierto en la Exposición universal–; a la vez que mantenía una corta e intensa amistad (1892-1894) con uno de los alumnos de César Franck, el wagneriano Ernest Chausson, a pesar de sentirse ajeno a su planteamiento estético y de apostar por esa «sensualidad con claridad lírica que los compositores franceses ha[bía]n tenido siempre» (En LOCKSPEISER [1936] 1958, 52). En la década que daría paso a su madurez creativa (1892-1902), donde vieron la luz obras tan importantes como *La Damoiselle élue*, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Images oubliées*, *Nocturnes*, *Trois Chansons de Bilitis* o *Pélleas et Mélisande*; Debussy formó parte de los círculos artísticos y literarios más relevantes del momento³²⁰. De ahí nació su relación con artistas como Renoir, Degas, Redon o Rodin –que tantas reflexiones intersistémicas generaron en él³²¹–; o su amistad con poetas como Louÿs, Mallarmé, Régnier, Gide, o Valéry, gracias a los cuales tuvo un sillón preferente en sus debates literarios³²².

piano –«Rêverie», «Tarentelle styrienne», «Balade slave», «Vals romantique», «Mazurca», *Suite Bergamasque*–; de cámara –*Nocturne et Scherzo*–; o para conjunto sinfónico-coral –«Invocation», «Le printemps: L'aimable printemps ramène dans la plaine», *Première Suite d'orchestre*–.

³¹⁹ Tal como le confesaría poco después a Ernest Chausson en una de sus cartas: «Heme aquí justamente trasponiendo los 31 años y sin estar seguro de mi estética» (En LOCKSPEISER [1936] 1958, 52).

³²⁰ En opinión de Paul Dukas: «Los que influyeron más sobre Debussy no fueron los músicos, sino los poetas» (En LOCKSPEISER [1936] 1958, 119).

³²¹ «J'aime presque autant les images que la musique». « [La musique] est de couleur et de temps rythmée». «La nature est un temple [...]. Les parfums, les couleurs et les sons se répondent» (En FRANÇOIS-SAPPEY 2013, 118).

³²² «Quant il [Henri de Régnier] me parlait de la dégradation due à l'usage de certains mots de la langue française, je me disais que celà s'appliquait aussi à certains accords qui s'étaient vulgarisés de la même façon» (En LOCKSPEISER [1962] 1980, 162).

Su amistad con Louÿs se consolidó rápidamente³²³ y se mantuvo a lo largo de toda una década. Entre los proyectos –previos a *Trois Chansons de Bilitis* (1898)–, que intentaron llevar a cabo juntos, encontramos: 1) *Œdipe à Colonne* (1894), una adaptación de la tragedia de Sófocles, que Louÿs pretendía recrear con la ayuda literaria de Ferdinand Hérold; 2) *Le Roi de Aulnes* (1895), un cuento infantil similar a los de los Hermanos Grimm; 3) *Daphnis et Chloë* (1895), un ballet basado en el relato pastoril de Longo; 4) *Aphrodite* (1896), una adaptación operística de la novela homónima de Louÿs; y 5) *La Saulaie* (1896), una traslación musical de tres poemas de *The House of life* de Dante Gabriel Rossetti, que Louÿs no llegó a traducir (LESURE 1992, 141-143). Los motivos que imposibilitaron la realización de cada uno de ellos fueron varios, aunque el más importante acabara siendo su dificultad para entenderse, debido a las «divergences esthétiques qui, au-delà des apparences d'une profonde camaraderie, les séparaient»³²⁴ (144).

A pesar de dichas divergencias, Debussy abordaría la *mise en musique* de *Les Chansons de Bilitis* en otras dos ocasiones. La primera de ellas consistiría en la creación de una música incidental para el recitado mimado de doce de los poemas, que tuvo lugar en la Sala de *Le Journal* el 7 de febrero de 1901³²⁵; y la

³²³ «Tu es certainement celui de mes amis que j'ai le mieux aimé» [Debussy a Louÿs en una carta de 1903]; «Claude Debussy trouva dans Pierre Louÿs un appui, des conseils même un enseignement ou des clartés essentielles sur les lettres, et en somme le plus précieux soutien de sa carrière» [Paul Valéry sobre la relación entre ambos] (En LOCKSPEISER [1962] 1980, 205, 203).

³²⁴ «Mon cher Claude, ton erreur (si tu en fais une), c'est de croire que tu es un musicien exclusivement accesible à l'élite, alors que tu as tout ce qu'il faut pour être le musicien préféré des squares et des casinos [...]. En outre, tu dois te convaincre qu'il n'y a pas d'élite et que MM. Ernest Chausson, Pierre Louÿs, Ferdinand Hérold et Raymond Bonheur ne représentent pas un public sensiblement supérieur à MM. Emile Durand, Charles Martin et Adalbert de la Roche-en-zinc, qui occupent les fauteuils 1, 3, 5 et 7 de l'orchestre. On doit écrire: 1^o Pour soi même, 2^o Pour les gens qui ont des émotions simples et sincères (Ils valent mieux que les snobs). Je crois que le jour où tu écriras à la fois pour ces deux catégories de public (toi et les autres), tu n'en seras que plus épatant. Je te dis tout cela, d'ailleurs, parce que je suis certain qu'au fond tu es de mon avis; mais tu ne te l'avoues peut-être pas. Et il serait temps que tu te l'avouasses –si j'ose. Ton P.L.». Carta enviada por Louÿs a Debussy el 24 de julio de 1896 (En LESURE 1992, 144-145).

³²⁵ «Dans une soirée privée qui a réuni une assistance d'élite, hier soir, avait lieu au Journal, dans sa salle des fêtes, l'audition des *Chansons de Bilitis* de notre brillant collaborateur Pierre Louÿs; et disons tout de suite que ce fut un des spectacles les plus artistiques qu'il ait été donné de voir. (...) Une musique gracieuse, ingénieusement archaïque, composée par M. de Bussy, prix de Rome, accompagnait la voix de M^{lle}. Milton et formait avec elle un rythme berceur, dont le charme s'ajoutait aux beautés antiques du poème. Les vers, la musique, qui eussent suffi pour nous retenir sous le charme, s'augmentaient encore de tableaux vivants les

segunda, una reelaboración pianística –más acotada y sistemática– de esos mismos materiales catorce años después (fig. 36).

	1898 <i>TROIS MÉLODIES DE BILITIS</i> (para voz y piano)	1901 <i>LES CHANSONS DE BILITIS:</i> <i>MUSIQUE DE SCÈNE</i> (para recitador/a, dos flautas, dos harpas y celesta)	1915 <i>SIX ÉPIGRAPHES ANTIQUES</i> (para piano a cuatro manos)
I ¹	1. La Flûte de Pan (XXX) 2. La Chevelure (XXXI) 3. Le Tombeau des Naiades (XLVI)	1. Chant pastoral (II) -----> 2. Les Comparaisons (XII) 3. Les Contes (XVIII) 4. Chanson (XXXVII) -----> 5. La Partie d'osselets (XXVIII) ² 6. Bilitis (XXXVIII)	1. Pour invoquer Pan, Dieu du vent d'été 2. Pour un tombeau sans nom 3. Pour que la Nuit soit propice 4. Pour la danseuse aux crotales
II		7. Le Tombeau sans nom (LIX)	
III		8. Les Courtisanes égyptiennes (CV) -----> 9. L'eau pur du bassin (CXII) 10. La danseuse aux crotales (CXXIII) 11. Le souvenir de Mnasidika (CXLVIII) 12. La Pluie au matin (CLIV) ----->	5. Pour l'Egyptienne 6. Pur remercier la pluie du matin
IV			

¹ I. «Bucoliques en Pamphylie», II. «Élégies à Mytilène», III. «Épigrammes dans l'île de Chypre» y IV. «Le Tombeau de Bilitis».
² Única *chanson* que aparece desplazada respecto a su posición original.

Fig. 39. Relación de los poemas escogidos en las tres traslaciones musicales de Debussy.

Si en el caso de Louÿs, la *crise de vers*, la sexualidad femenina y una recreación de la Antigüedad sin el lastre de la moralidad cristiana habían determinado su producción literaria; en el de Debussy, cumplieron igual cometido la crisis del sistema tonal y la regeneración de la música francesa, tanto en lo relativo a su búsqueda de una identidad propia, como en su distanciamiento sociopolítico y estético del Posromanticismo alemán.

plus artistiques qu'il nous ait jamais été donnée d'applaudir. Le sujet était naturellement emprunté aux *Chansons de Bilitis*». Fragmento de la crítica, que –firmada por Ed. L.– apareció en *Le Journal* el día siguiente (En DEBUSSY [1901] 2008, 4).

IV. 1. 2. *En busca de la esencia perdida. Wagnerianismo y regeneración musical. Raíces nacionales y visión transnacional*

*Un artiste doit être cosmopolite dans ses jugements
mais irréductiblement national lorsqu'il aborde à l'art de créer* ³²⁶.

*J'expliquais à Debussy le besoin
pour un Français de se dégager de l'aventure Wagner,
laquelle ne répondait pas à nos aspirations naturelles.
Et lui faisais-je remarquer que je n'étais nullement antiwagnérien,
mais que nous devons avoir une musique à nous
–sans choucroute si possible* ³²⁷.

A finales del siglo XIX, el fantasma de la decadencia occidental recorría Europa. La gran industrialización, que vivía el continente, y el auge innegable de la ciencia no estaban contribuyendo a crear un clima de satisfacción social ni de mayor confianza en el futuro. En los años finales de un siglo, que se había caracterizado inicialmente por sus ideas románticas sobre el progreso, y por su confianza en el futuro y la perfectibilidad humana, pensadores tan divergentes como Burckhardt, Nietzsche, Spengler o Marx, comenzaron a señalar algunas de las posibles causas del profundo malestar, que subyacía bajo el aparente triunfo de la sociedad burguesa³²⁸; y llegaron –cada uno en su terreno– a similares conclusiones: «l'absence d'unité dans la vie et la pensée contemporaines, l'atomisation de la société, la disparité des idéaux [avaie]nt transformé le monde européen en un univers chaotique et disharmonieux qui ne p[ouvai]t que disparaître et céder la place à une civilisation nouvelle» (CAULLIER 1983, 139).

³²⁶ Maurice Ravel (En FRANÇOIS-SAPPEY 2013, 10).

³²⁷ Erik SATIE, *Écrits* (Paris: Éditions Champ Libre, 1981), 69.

³²⁸ La pérdida de la fe y su sustitución por nuevas filosofías y creencias religiosas; la renuncia a los valores del humanismo clásico; la problemática generada por las crecientes reivindicaciones democráticas; el afán de poder de la burguesía y la búsqueda constante de beneficios, que caracterizaba al capitalismo industrial y financiero; la aplicación de teorías evolucionistas a ámbitos ajenos a la biología, etc.

En Francia, la conciencia del declive comenzó –en lo relativo a la política exterior– con la constatación de su fragilidad como potencia europea, a raíz de la derrota ante Prusia y del asedio de París; y –en lo interior– con la imposibilidad de prevenir/afianzar el estallido social que había supuesto la Comuna. Veinte años después, Francia se había recuperado económica y políticamente, y era la tercera potencia del continente –por detrás de Gran Bretaña y Alemania–, pero la inquietud social no había disminuido. De ahí que la alta burguesía de la *Belle Époque* siguiera sintiendo miedo del descontrol social y buscara formas efectivas de conjurarlo artísticamente [> políticas de mecenazgo]. No hay que olvidar que «le capitalisme industriel se développ[ait]. Et] un certain contexte idéologique et moral lui [était] indispensable» (FAURE 1985, 127).

Musicalmente, la guerra y lo acontecido a continuación provocaron algo similar a una muerte simbólica en la música francesa, que se concretó en un distanciamiento obligado y, por tanto, traumático de la música alemana. Aunque la necesidad de una regeneración musical no era algo nuevo para los compositores franceses, ya que –antes de la guerra– Saint-Saëns y Lalo, por ejemplo, habían planteado abiertamente la necesidad de distanciarse del *bel canto* y del virtuosismo gratuito; prescindir de la influencia alemana era infinitamente más complicado. Con la creación de la *Société nationale de Musique* en 1871, los músicos franceses intentaron reencontrar una identidad musical, que les permitiera reafirmarse en su *francité*. La búsqueda de esa «esencia perdida» les llevó a interesarse especialmente por el folklore, el canto gregoriano, y los grandes maestros del barroco francés –Lully, Rameau, Charpentier–, cuyas obras volvieron a tocarse y editarse. Hasta 1886, Camille Saint-Saëns –*alma mater* de la *Société*– mantuvo un control férreo sobre la misma, impidiendo que se abrieran sus puertas a la música alemana. Sin embargo,

tout cela ne suffit pas à régénérer la musique française et les compositeurs vont connaître pendant les années de méditation, un grave conflit intérieur. Dans une France extrêmement nationaliste et germanophobe qui cherche à reprendre à l'Allemagne la puissance qu'elle a perdue, le seul espoir de régénération reside dans le modèle ennemi; un seul langage musical sera

capable d'apaiser son tourment intérieur: le langage allemand et surtout le langage wagnérien (CAULLIER 1983, 145).

En una primera etapa, la música de Wagner fue utilizada, por algunos, como arma³²⁹ contra un realismo³³⁰ y un nacionalismo asfixiante; y, por otros, como una opción estética, que –debido a su capacidad para transmutar el erotismo en éxtasis religioso– resultó más que apropiada para «l'exhaltation de l'âme humaine chère à la philosophie idéaliste, la revalorisation des vertus catholiques, la conscience de la faute et le désir d'expiation» (143). Por lo que, la música francesa comenzó su regeneración no solo mirando al pasado en busca de una identidad como pretendía la *Société nationale*, sino también utilizando de la estética wagneriana lo que mejor se adaptaba a sus necesidades, y neutralizando «ce qu'il a[vait] des plus subversif, c'est-à-dire le dévoilement des forces obscures qui habitent l'être humain» (146). En esta etapa inicial del wagnerianismo en Francia, la música instrumental –especialmente la de temática religiosa– ganó terreno, los dramas líricos sustituyeron a las óperas sentimentales; y aparecieron los primeros poemas sinfónicos. Se impusieron las formas cíclicas, las texturas contrapuntísticas, los acompañamientos no rutinarios, las falsas cadencias para desviar o impedir los cierres, la organización secuencial, los leitmotifs y las melodías creadas a partir de células básicas, las modulaciones se volvieron obligatorias (< César Franck), y el cromatismo³³¹

uni à la modalité grégorienne dans une synthèse typiquement française (et “franckiste”) cré[ait] une sorte de “tension statique” à l'image de la problématique de temps; le langage modal par ses référence religieuses et son pouvoir de neutraliser les tensions, purifi[ait], transcend[ait] de son

³²⁹ Actitud que persistiría –años después– en la «rebeldía» de artistas como el compositor Charles de Givry, que en un artículo publicado el 16 de enero de 1898 en *Les Quat'z'Arts* llegó a afirmar: «Il faut jouer de Wagner pour embêter les bourgeois et par esprit de révolution» (En PISTONE 1995, 16).

³³⁰ La música de Wagner como antídoto del realismo también tuvo un largo recorrido. «Jamais les hommes d'aujourd'hui ne pourront absolument comprendre ce que Wagner, vers 1892, a été pour nous, l'immense zone de lumière que sa magie nous ouvrit, la lame de fond qu'il souleva dans nos âmes, le terrible dégoût qu'il nous imposa pour ce qui n'était pas lui» (MAUCLAIR 1922, 222). «Wagner nous purifie du réalisme» (PELADAN 1916, 311).

³³¹ «Envoutée malgré elle, la musique française s'absorbe dans la dialectique du désir, appel de mort et signe de vie, adoptant la dialectique du chromatisme, tout à la fois garant de continuité (dans son aspiration incesante à un ailleurs) et menace de discontinuité (par la résolution harmonique qui s'accomplit ou se refuse)» (CAULLIER 1983, 144).

immatérialité même, le Désir envahissant exprié par un chromatisme constant (144).

Con la llegada del simbolismo y sus reflexiones literario-musicales en la *Revue Wagnerienne* (1885-1887), apareció una nueva generación de músicos más vinculados a las nuevas tendencias literarias, con las que compartían no solo el interés por la estética wagneriana, sino también el amor por los refinamientos del lenguaje y las sonoridades sutiles, así como por las correspondencias secretas y las sensaciones intensas. Por lo que, a pesar del peso que la estética wagneriana seguía teniendo en la música francesa, algunos compositores de la década de 1890 –como Fauré o Debussy– se resistieron a imitar su lenguaje, aunque ciertas características propias del verso libre o del poema en prosa –como los ritmos impares, los versos irregulares o el desarrollo sorpresivo de las frases– tuvieran importantes conexiones con ella.

Debussy, por ejemplo, definió su búsqueda de un lenguaje musical propio en estos términos: «J'ai surtout cherché à redevenir français. Les Français oublient trop facilement les qualités de clarté et d'élégance qui leur sont propres, pour se laisser influencer par les longueurs et les lourdeurs germaniques»³³², algo que en su opinión no ocurría en la música de compositores anteriores al Romanticismo –como Rameau–, que poseían «cette clarté dans l'expression, ce précis et ce ramassé dans la forme, qualités particulières et significatives du génie français» (FRANÇOIS-SAPPEY 2013, 13). La conexión con el pasado y sus maestros fue evidente también en el complejo mundo de ficción, que caracterizó a la *mélodie* a partir de 1890, y por el que transitaban granjeros y pastores venerables, funambulistas y personajes de la *Commedia dell'Arte*, aristócratas de mundos feéricos y fiestas galantes, héroes y heroínas clásicas. En este sentido, hubo cierta ambigüedad estética tanto en la osadía formal, como en la elección de la temática. Las propuestas más revolucionarias convivieron con anhelos muy conservadores. Es el momento en el que dio comienzo la «sacralización» de Bach y Mozart, ensalzándose del

³³² En *Monsieur Croche et autres écrits*, fue incluso más preciso a la hora de justificar su rechazo del lenguaje wagneriano: «Wagner, si l'on peut s'exprimer avec un peu de la grandiloquence qui lui convient, fut un beau coucher de soleil que l'on a pris pour une aurore» ([1901-1914] 1987, 67).

primero su antirromanticismo y su inexpresividad; y del segundo, su «grâce expressive», su «légèreté» y su «transparence» (FAURÉ 1985, 279).

Coincidiendo con un paulatino aumento del desinterés por el wagnerianismo y por ciertos postulados estrella del Posromanticismo –como el cromatismo exacerbado, la densidad de texturas, el gigantismo de las formas, los trémolos frenéticos o los ritmos vacilantes–; la música francesa comenzó a abrirse a otras influencias a través de las Exposiciones universales y de los intercambios culturales con países de la Europa oriental, que –como en los casos de Rusia o Polonia– habían sido cada vez más frecuentes a partir de 1871³³³.

Todo ello contribuyó a un aumento del interés por otros lenguajes musicales (del Este de Europa, de España, del mundo árabe o del Extremo Oriente). Y así, del mismo modo, que algunos pintores habían sentido fascinación por la cultura y los paisajes del norte de Africa y del sur de Europa; mientras otros recreaban estampas japonesas o –como Monet– intentaban reflejar en sus cuadros sus «impressions devant les effets les plus fugitifs», liberando el color de la tiranía de las normas (En REWALD 1946, 351); hubo compositores que –sin cuestionar en demasía el propio lenguaje– crearon páginas llenas de exotismo, mientras otros –como Debussy o Ravel– experimentaban con nuevos ritmos y armonías, que acabarían generando profundos cambios en sus desarrollos discursivos, al liberar los ritmos del armazón clásico y los acordes de una funcionalidad tonal, que los constreñía y

³³³ «Avec la Russie, des affinités s'étaient révélées dès les séjours croisés de Glinka et de Berlioz. L'Exposition universelle de 1878 permet d'entendre des concerts russes sous la direction de Nicolas Rubinstein, tandis que la *Revue et Gazette musicale* publie *La Musique en Russie* de César Cui. Anton Rubinstein puis Tchaïkovski dirigent ensuite des concerts à Paris, Borodine y passe et noue une amitié avec Saint-Saëns. L'Exposition universelle de 1889 est l'apothéose de ce premier crescendo russe avec les concerts dirigés par Rimski-Korsakov. *Le Ménestrel* atteste: "La jeune école française et l'école russe se sont reconnues du premier coup, et ont fraternisé". L'euphorie slave s'affirme encore avec l'alliance franco-russe de 1892 et la venue du tsar Nicolas II à Paris. Par-delà l'Exposition universelle de 1900, les concerts historiques russes programmés en 1907 par Diaghilev achèveront la conquête des Français. On peut lire dans la presse que "M. Strauss est fort au-dessous de l'admirable Rimski-Korsakov", en lequel les Parisiens vénèrent le vieux gourou et l'ancien compagnon d'armes de Moussorgski. Ravel confirme: "L'école russe contribua pour une bonne part à l'éclosion de la sensibilité musicale de notre génération" (FRANÇOIS-SAPPEY 2013, 46-47).

deshumanizaba³³⁴. Esa liberación trajo consigo una desestabilización ideológica del sistema. La forma había dejado de condicionar tiránicamente la composición, y las tensiones armónicas ya no reflejaban el anhelo de un ideal. El nuevo hombre no deseaba ser engullido, roto por el deseo e intoxicado por la infinitud metafísica. Las obras musicales ya no eran concebidas como itinerarios con una culminación, sino como procesos, donde, en lugar de acciones, se referenciaban estados íntimos, en los que la realidad externa se desvanecía y no tenía sentido la evocación de un tiempo ajeno al presente. Definitivamente, y «pour la première fois, la musique française conqu[érait] avec ses propres armes ce que seule la musique allemande avait su réaliser au cours des précédentes décennies: la faculté de relier l'être à lui même» (CAULLIER 1983, 147-148).

³³⁴ Para el musicólogo Lionel de La Laurencie (1861-1933), por ejemplo, «la musique harmonique marque un stade caractéristique de la deshumanisation de l'art, car l'accord a quelque chose d'impersonnel dans quoi se fondent les individualités contingentes» (En FAURE 1985, 254).

IV. 1. 3. Debussy y la tonalidad «suspendida»

*Quelques personnes croient
que la musique est en décadence: elles se trompent.
La musique arrive seulement au terme d'une de ses évolutions.
La tonalité, qui a fondé l'harmonie moderne, agonise* ³³⁵.

*Yo no creo ya, en la omnipresencia de su sempiterno:
do, re, mi, fa, sol, la, si, do. No hace falta excluirlo, sino acompañarlo,
desde la escala de seis tonos hasta la escala de veintiún grados.
Hay que usar copiosamente la enarmonía, pero también distinguir
un sol bemol de un fa sostenido... La música no es ni mayor ni menor...
es un compromiso entre terceras mayores y menores: de golpe,
las modulaciones que se creían más lejanas se hacen sencillas...
Con los 25 semitonos contenidos en la octava se tienen siempre
a disposición acordes ambiguos, que pertenecen a 36 modos a la vez.
Con más razón aún, se dispone de acordes incompletos,
de intervalos indeterminados, aún más flotantes.
De suerte que, al ahogar el tono, siempre se puede,
sin tortuosidades, desembocar donde se desee,
salir y entrar por cualquier puerta que uno prefiera* ³³⁶.

Más allá de la búsqueda de una estética nacional y de la importancia de la influencia alemana, los compositores de finales del siglo XIX se encontraron con la necesidad de renovar un sistema, que había entrado en crisis tras casi un siglo de despliegue técnico y artístico arrollador. En este sentido, la crisis de la tonalidad –al igual que la del verso en poesía o la de la figuración en pintura y escultura– puso de manifiesto la decadencia del armazón arquitectónico que sustentaba el sistema. Sin embargo, sería desacertado atribuir dicha crisis exclusivamente al rupturismo finisecular, cuando fue la lógica e inevitable consecuencia de la puesta en práctica de ciertos postulados estéticos del Romanticismo.

El cambio sociocultural que sobrevino con la caída del Antiguo Régimen y la eclosión romántica se caracterizó fundamentalmente por un aplanamiento de las jerarquías, por la exaltación de una originalidad basada en la expresión

³³⁵ Camille Saint-Saëns (En FRANÇOIS-SAPPEY 2015, 196).

³³⁶ Comentario de Debussy a Ernest Guiraud (en BARRAQUÉ [1977] 1982, 121).

íntima del ser humano, por la negación de lo reiterativo y la potenciación de lo sorprendente³³⁷, así como por la construcción de un nuevo orden basado más en la cantidad y la acumulación de elementos, que en el seguimiento de esquemas prefijados.

Según el teórico musical Joseph Riepel³³⁸, en el siglo XVIII las relaciones tonales y la jerarquía social habían estado simbólicamente asociadas, por lo que no sería descabellado apuntar que con la llegada del siglo XIX también tuvo lugar una «democratización de las relaciones tonales», al existir «una conexión significativa entre el debilitamiento de las relaciones sintácticas y las jerarquías inclusivas, por un lado, y la ideología del Romanticismo, que primaba la igualdad innata de la humanidad y desaprobaba las distinciones sociales arbitrarias, por otro» (MEYER [1989] 2000, 446, n. 98). Gracias al aumento de la libertad creativa –derivado del progresivo debilitamiento de las normas compartidas y de las convenciones–, «floreció la diversidad». Lo cual dio pie «no solo [a] un aumento en el número y la diferenciación de dialectos [...] sino [a] una creciente disparidad de metas estéticas y musicales», que multiplicaron «espectacular-mente el número de elecciones deliberadas que tenían que realizar los compositores» (495). En opinión de Leonard Meyer, también existió cierta analogía entre el nuevo orden social, basado en la acumulación de riquezas, y la música romántica, que ya no obedecía como antes a constricciones sintácticas previas, sino que buscaba una mayor expresividad a partir de incrementos en los temas y motivos, y en los llamados parámetros secundarios, es decir en los ámbitos del *tempo*, la acentuación, la dinámica, etc. (483, n. 160).

El debilitamiento de la sintaxis tonal tuvo su anclaje en el abandono paulatino de relaciones esenciales para la definición del centro tonal [< enlaces

³³⁷ Según Carl Dahlhaus, «la idea de originalidad, que se impuso como principio estético dominante a finales del siglo XVIII, combinaba la demanda de que en la música “auténtica” el compositor debiera expresar las emociones de su ser interior con el postulado de la novedad. Junto con las ideas melódicas, lo que el siglo XIX valoraba más como “inspiraciones” eran los acordes que fueran sorprendentes y al mismo tiempo inteligibles. Tales acordes se tenían como expresivos –usándose la palabra “expresión” en un sentido fuerte para referirse a la representación de una experiencia interior fuera de lo común a través del empleo de medios inusuales– y se esperaba que ocupasen su puesto en la evolución histórica de la música, una evolución que se veía como una cadena de invenciones y descubrimientos» (En MEYER [1989] 2000, 421-422).

³³⁸ *Grundregeln zur Tonordnung insgemein* (Frankfurt, 1755).

prefijados de acordes = *legisignos indexicales*], a partir del uso de una serie de estrategias de enmascaramiento de los cierres cadenciales, entre las que destacan:

- a. ausencia del acorde de subdominante [IV] o de otros que asumieran su función en las progresiones armónicas, lo cual mermó el carácter resolutivo y tonalmente definitorio de las cadencias auténticas [IV-V-I], y acabó provocando que «relaciones sintácticas convencionales [dieran] paso a relaciones acústicas naturales» (414);
- b. un mayor empleo de las cadencias plagales, cuyo carácter «abierto» impedía los cierres conclusivos;
- c. tendencia a suavizar la llegada al centro tonal, a través de dibujos descendentes, texturas más finas, *decrescendi, ritardandi*, etc.;
- d. un estiramiento premeditado de ciertos acordes/tonos para provocar dudas sobre su carácter –embellecedor/pasajero o estructural–;
- e. cambios bruscos en parámetros secundarios;
- f. solapamientos contrapuntísticos,
- g. falsas cadencias y resoluciones irregulares, que –perdido su carácter enfático– se usaron para favorecer la movilidad y la continuidad; o
- h. la postergación de resoluciones de apoyaturas, cromatismos, disonancias.

Este debilitamiento sintáctico corrió parejo con:

1. una menor orientación tonal –derivada en gran parte del uso del cromatismo melódico-armónico, y de la presencia de nuevas escalas;
2. una mayor relevancia de los contrastes –armónicos, melódicos, rítmicos...–; y
3. un aumento del número de partes o unidades que conformaban las obras [*legisignos simbólicos decisignos y argumentos*], donde la estabilidad de los pasajes temáticos alternaba con la creciente importancia de los pasajes transitorios, cuyo «proceso motivico tendía a enmascarar la inestabilidad armónica» (456) provocada –cada vez más a menudo– por modulaciones poco ortodoxas.

Paradójicamente, todos estos aspectos desestabilizantes acabaron contribuyendo a que el público –entendido o no– dependiera menos de las pautas marcadas por la convención y el aprendizaje a la hora de «comprender» la música. Y así, a diferencia de la música del Clasicismo, donde la forma y sus convenciones debían ser bien comprendidas, a la hora de valorar las innovaciones introducidas por los compositores; la música del Romanticismo, mucho más compleja en sus aspectos formales –aunque orientada a un público más amplio y menos experto–, centró la comprensión en la evolución temática y en una mayor valoración de los parámetros secundarios. De ahí que la ruptura de la tonalidad –y de su universo simbólico–, que tuvo lugar en décadas posteriores, dejara perplejo al público no entendido, al descartar ese tipo de estrategias. Debussy, por ejemplo, dejó muy claro el desprecio que le provocaba ese tipo de acercamiento «popular» al fenómeno musical, cuando –en una carta enviada a Ernest Chausson en septiembre de 1893– afirmaba:

Vraiment la musique aurait dû être une science hermétique gardée par des textes d'une interprétation tellement longue et difficile qu'elle aurait certainement découragé le troupeau de gens qui s'en servent avec la désinvolture que l'on met à se servir d'un mouchoir de poche! Or, et en outre, au lieu de chercher à répandre l'art dans le public, je propose la fondation d'une "Société d'ésotérisme musical" (En FAURE 1985, 81).

A pesar de que los principales referentes musicales [*legisignos simbólicos*] de Debussy fueron Wagner –*Tristán e Isolda* y *Parsifal*–, Moussorgski –*Boris Godunov*–, Chopin, César Franck, Massenet, Borodin –melodismo de sus primeras obras–, Chabrier, Satie –ciertas construcciones armónicas–, Ravel –estilización del folklóre español–, el canto gregoriano y la polifonía del Renacimiento, es decir referentes no muy distintos de los que también servían de guía a sus coetáneos, la singularidad de su música no tuvo parangón, pues en ella logró amalgamar el refinamiento y esteticismo propio del París finisecular con su interés por otras propuestas estéticas alejadas en el espacio y en el tiempo³³⁹, como la música de *gamelán* javanés, que oyó por primera vez en la

³³⁹ «Debussy [...] se dedicó con especial celo al estudio de los modos eclesiásticos; la aplicación de los mismos puede observarse en muchos lugares de sus composiciones, así como la de escalas pentatónicas, que en este compositor cobraron una gran importancia. Su deseo de ampliar el sistema musical lo llevó a asimilar también a su estilo elementos exóticos

Exposición universal de 1889³⁴⁰, o los *rāgas* indios³⁴¹, que conoció a través de Edmond Bailly³⁴². Por otra parte, tampoco hay que olvidar que «rien ne lui s[eyait] mieux que la pensée suggestive du symbolisme, la touche allusive de l'impressionisme, les vertes arabesques de l'Art nouveau, les éclats rougeoyants de fauvisme» (FRANÇOIS-SAPPEY 2013, 111).

Según Pajares Alonso, el carácter innovador de la música de Debussy no consistió en abandonar la tonalidad como centro de gravedad, sino en establecer nuevas reglas, «distintas a las de la tonalidad funcional» (2012, 412), es decir, en romper la rigidez del orden tonal sin renunciar por ello a los principios de la tonalidad. Para Debussy, el desarrollo musical –tal como se había concebido hasta entonces– suponía «un procédé mécanique, une simple formule», que exigía «une structure harmonique plus ferme, moins ambiguë», de la que desconfiaba especialmente. Ahora bien, la aportación de Debussy no consistió simplemente en dotar de ambigüedad la armonía haciéndola flotar en la indeterminación tonal-modal, sino en «avoir reconnu qu'étant donné le stade avancé de l'évolution harmoniques, on ne pouvait conserver les anciennes

(especialmente indios y javaneses), de donde su empleo frecuente de la escala de tonos enteros [...], que es incluso uno de los rasgos más característicos de su estilo musical» (GRABNER [1997] 2001, 90).

³⁴⁰ El gamelán es un tipo de agrupación musical o *ensemble* propio de Indonesia, que agrupa instrumentos de cuerda frotada y pulsada, flautas de bambú, y un gran número de instrumentos de percusión como campanas, tambores variados, gongs, metalófonos y xilófonos. La música de gamelán –que puede incluir una vocalista y un coro masculino– se basa en: 1) un tema básico, ejecutado por algunos metalófonos, 2) fragmentos de ese tema, tocados y cantados como ornamento por xilófonos, cítaras e instrumentos de cuerda pulsada, flautas, voz solista y coro; y 3) un ritmo/pulso, del que se encargan gongs, campanas, bloques de madera, etc. Es un tipo de música de entonación diversa, con ritmos pausados, y sonoridad exótica, cuya base armónica es la escala pentatónica.

³⁴¹ «[Los] *rāgas*, al igual que los antiguos modos de la música griega y eclesiástica, consistían en una selección de cinco, seis o siete notas distribuidas a lo largo de la escala, pero los *rāgas* están más individualizados que los antiguos modos, porque cada *rāga* tiene ciertas progresiones que lo caracterizan y una nota principal a la que el intérprete siempre vuelve. Ninguno de los *rāgas* emplea más de siete notas sustantivas y no hay modulaciones. En realidad la extraña tonalidad de la música india no se debe al uso de muchas notas sucesivas muy cercanas entre sí, sino al empleo de intervalos poco familiares. El *rāga* podría definirse como el molde de una melodía o como la estructura básica de una canción» (COOMARASWAMY 2006, 113).

³⁴² Edmond Bailly fue director de la *Librairie de l'Art indépendant* de 1889 a 1917. Como escritor y músico se especializó en el estudio de la música esotérica, publicando diversos estudios entre los que destaca *Le son dans la nature* (1900). Como editor de la *Librairie*, se interesó por el movimiento simbolista, publicando obras de André Gide, Paul Claudel, Henri de Régnier, Pierre Louÿs, o Louis-Nicolas Ménard. También se mostró especialmente entusiasta respecto a las investigaciones de la *Société théosophique*, fundada en 1875 por la ocultista rusa M^{me}. de Blavatsky.

formas musicales»³⁴³ (LOCKSPEISER [1962] 1980, 514). De ahí que –en sus composiciones– su rechazo de una sintaxis tradicional y su exaltación de la facticidad sonora, desplazaran la semántica musical al ámbito de sus combinaciones –acordes, intervalos melódicos, patrones rítmicos, color instrumental–.

Precisamente, fue en el ámbito de los acordes, donde se produjeron algunos de los cambios más significativos. Si tenemos en cuenta la semiótica de Peirce, en la música de Debussy los acordes [*legisignos simbólicos*] ven alterado uno de sus rasgos característicos: su *indexicalidad*, es decir aquello que a modo de *cualisigno* los obligaba a participar en la sintaxis del sistema tonal. No pierden, sin embargo, su configuración interna, es decir, lo que los liga icónicamente con la tipología de acordes del sistema. Por lo que, a pesar de lo que pudiera parecer, no pierden su carácter de *legisignos*, aunque Debussy renuncie a su funcionalidad, para centrarse en su sonoridad y en la transparencia de sus superposiciones, acercándose así a otros sistemas como el pictórico, donde «un tono puro, al combinarse ópticamente con otro por superposición, permite evocar gamas simultáneas o contrapuestas, como sucede con las *Nymphéas* de Claude Monet» (TELLEZ 2007, 20). La renuncia a esa funcionalidad obligatoria de los acordes dio paso a un uso más libre de los mismos, que se materializó en:

- a. una mayor valoración de su colorido y su capacidad expresiva, razón por la cual ya no se tenía en cuenta si pertenecían o no a tonalidades cercanas a la hora de combinarlos;
- b. sucesiones de acordes, donde la horizontalidad de las voces [*< herencia contrapuntística*] era tan importante como su disposición vertical;
- c. un desuso de relaciones esenciales para la especificación del centro tonal, a partir de una serie de estrategias básicas, como: 1) evitar las progresiones sintácticas, utilizando esquemas cadenciales menos resolutivos –cadencias plagales, falsas cadencias–; 2) elidir la sensible

³⁴³ Para Laurence Berman, el estilo de Debussy revela «cierta motivación, no tanto de crear un lenguaje nuevo, sino de evitar uno antiguo», por lo que «hemos de reconocer cierto aspecto negativo de su arte [...] [en] su aversión a las relaciones funcionales básicas» (EN MEYER [1989] 2000, 416). En este sentido, podría afirmarse, que –pensando en términos semióticos de Peirce– existe un evidente rechazo a seguir asumiendo ciertos patrones estructurales como *legisignos*.

- en los acordes de dominante para mermar la atracción tonal; o, 3) transmutar la funcionalidad de la tónica, convirtiéndola en el comienzo de algo nuevo;
- d. un uso más libre y variado de ciertos acordes –como el de 7^a disminuida sin fundamental o el de 9^a de dominante [< Satie, Ravel]–;
 - e. un empleo reiterado de intervalos de 5^a y 8^a en el bajo, en combinación con otros más pequeños en las voces superiores; o
 - f. una construcción discursiva basada en secuencias repetitivas y yuxtapuestas unas con otras a modo de mosaicos sonoros, cuya sintaxis resultaba desconcertante, porque se prefería el anticlímax –de las elipsis o los cambios sorprendentes de *tempo* e intensidad– a «los brillos de una culminación explosiva», en una apuesta clara por una retórica no persuasiva (ALLENDE-BLIN, 1995, 19).

Como consecuencia de todo ello, sus temas carecen de desarrollo, delegando en sus motivos la acción generadora de su sistema compositivo (LOCKSPEISER [1962] 1980, 528). Los temas y los motivos se circunscriben a un entramado instrumental sobre el que brilla una línea melódica flexible y precisa, «plus ou moins *indépendante de l'harmonie* qui l'accompagne», y cuya autonomía puede llegar a provocar cierta sensación de bitonalidad, si el número de notas extrañas que la conforman resulta excesivo respecto a la armonía del acompañamiento (GERVAIS 1958, 10). Sin embargo, aunque la melodía se distancia del fondo armónico, y éste se libera de su obsesión melódica; «[it] is more than just one element of Debussy's music; it is the organizing force which coordinates all the musical elements. In particular, melody exerts a profound influence on harmony» (WENK 1976, 186).

Lo que convierte la melodía de Debussy en «the organizing force» de la que habla Wenk, es su carácter curvilíneo y ornamental [*qualisignos* ambos del *legisigno icónico* arabesco], en el que la línea destaca por ella misma –en oposición a la estética romántica de la que Debussy tanto renegó³⁴⁴–; y, donde

³⁴⁴ A propósito del arabesco musical, Debussy llegó a afirmar –en uno de sus artículos para la *Revue Blanche* de mayo de 1901, posteriormente incluido en *Monsieur Croche et autres écrits*–: «On trouve dans les cahiers du grand Bach cette “arabesque musicale” ou plutôt, ce principe de “l'ornement” qui est à la base de tous les modes d'art. (Le mot “ornement” n'a rien à voir ici avec la signification qu'on lui donne dans les grammaires musicales). Les primitifs,

su simuosidad –«formée par de courbes souvent suivies de contre-courbes, ou souvent encore, ornée par ces broderies spéciales en triolets ³⁴⁵ qui furent chères à l'école russe» (GERVAIS 1958, 11)– contribue a reforzar su continuidad. Pero la importancia de la línea va mucho más allá, porque –como bien señala Françoise Gervais en su estudio sobre el arabesco en Debussy– no solo reina en los contornos cuidadosamente perfilados de sus melodías, sino también en la esencia polifónica de muchos de sus agregados sonoros o en las razones que determinan los encadenamientos de sus acordes (21-22).

Respecto a la línea vocal, su tipo de escritura cambia considerablemente tras el proceso de creación de *Pélleas et Mélisande*, que acaba en 1897. En sus canciones de madurez –entre las que se encuentran *Trois chansons de Bilitis*– se impone una nueva estética, donde «la voz se torna un sismógrafo [de] los elementos semánticos, gramaticales y psicológicos del texto» (ALLENDE-BLIN 1995, 34). Entre los aspectos [*cualisignos*] que caracterizan la música vocal posterior a *Pélleas* [*legisigno simbólico* = referente formal] destacan:

- a. un tipo de canto monosilábico, plagado de notas repetidas y cuyo ritmo –depurado pero no artificioso– deriva del de la frase [<«mímesis de la prosodia» (TÉLLEZ 2002, 85)];
- b. la sutileza rítmica;
- c. una diferente valoración del silencio [> «silence sonore qui n'est plus de silence, qui enveloppe toute parole, l'éclaire et la conteste» (MACHEREY 1977, 12)]³⁴⁶;

Palestrina, Vittoria, Orlando di Lasso, etc., se servirent de cette divine “arabesque”. Ils en trouvèrent le principe dans le chant grégorien et en étayèrent les frères entrelacs par de résistants contrepoints. Bach en reprenant l'arabesque la rendit plus souple, plus fluide, et, malgré la sévère discipline qu'imposait ce grand maître à la Beauté, elle put se mouvoir avec cette libre fantaisie toujours renouvelée qui étonne encore à notre époque. Dans la musique de Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe; plus souvent même, c'est le mouvement parallèle de plusieurs lignes dont la rencontre, soit fortuite, soit unanime, sollicite l'émotion. A cette conception ornementale, la musique acquiert la sûreté d'un mécanisme à impressionner le public et fait surgir les images. Qu'on n'aille pas croire à quelque chose de hors nature ou d'artificiel. C'est au contraire infiniment plus “vrai” que les pauvres petits cris humains qu'essaye de vagir le Drame lyrique. Mais je dois ajouter que cette conception ornementale a aujourd'hui complètement disparu; rendez-vous compte, on a réussi à domestiquer la musique...»([1901-1914] 1987, 34-35)

³⁴⁵ Tresillos. Para más información véase Anexo II. *Glosario de términos musicales*.

³⁴⁶ En clara sintonía con la funcionalidad que Paul Éluard [< Mallarmé] le asigna al «blanco» en los *versets*. Véase cap. III. 1. 2.

- d. matices que no tienden ni al énfasis ni al desgarró;
- e. una línealidad del canto, que flota en la indeterminación/suspensión armónica, pero que ocasionalmente ve duplicadas algunas de sus notas en el acompañamiento;
- f. un fondo armónico alejado de la voz, cuya funcionalidad se centra en la creación de atmósferas³⁴⁷;
- g. un registro vocal, que apenas sobrepasa la octava, donde se impone la permanencia en la zona media y suelen escasear los saltos superiores al de sexta; y
- h. un tipo de «vocalidad»³⁴⁸ en clara relación con el «*recitar cantando* de los primeros operistas (Peri, Monteverdi, Caccini...), para quienes la inteligibilidad del texto era el valor esencial de la música dramática»³⁴⁹ (TÉLLEZ 2007, 21); o con la noción de *recitativo* de Rousseau³⁵⁰.

En definitiva, un nuevo tipo lirismo, cuya expresividad Debussy redefine – con «la lucidez, el tacto, el dominio y el sentido de la proporción que caracteriza a los compositores clásicos»³⁵¹ (En LOCKSPEISER [1936] 1958, 87)–, a partir de un replanteamiento –radicalmente antirromántico– de la armonía, el desarrollo musical y los modos tradicionales de enunciación³⁵².

³⁴⁷ «Si en la pintura última de Monet la armonía del color es una dimensión del espacio, en Debussy lo es del tiempo. El propio compositor, a propósito de cierto artículo periodístico que lo parangonaba con el pintor, afirmó ante Emille Vuillermoz que le resultaba honroso ser considerado como discípulo de Monet, cuya obra admiraba profundamente» (Télez 2002, 91).

³⁴⁸ Del inglés *vocality* [= efectos producidos por la voz en la música vocal].

³⁴⁹ Y también en sintonía con ciertas propuestas que no tardarían en ver la luz el *demi-chant*, el *sprechgesang*, el *sprechstimme* o el *klangsprechen*, todas ellas a caballo entre el canto y el parlato.

³⁵⁰ «El recitativo debe rodar entre intervalos muy pequeños, ni elevar ni bajar mucho la voz. Pocos sonidos sostenidos; nunca estrépitos, aún menos gritos; nada que se parezca al canto, poca desigualdad en la duración o valor de las notas, así como en sus grados» (En ALLENDE-BLIN 1995, 23)»

³⁵¹ Fragmento de un artículo de Gastón Carraud sobre el estreno de *Pélleas* para *Minerva*.

³⁵² «Au théâtre de Musique on chante trop. Il faudrait chanter quand cela en vaut la peine et réserver les accents pathétiques. Il doit y avoir des différences dans l'énergie de l'expression. [...] Rien ne doit ralentir la marche du drame: tout développement musical que les mots n'appellent pas est une faute. Sans compter qu'un développement musical tant soit peu prolongé est incapable de s'assortir à la mobilité des mots» [Fragmento de una conversación con Ernest Guiraud recogida por su joven discípulo Maurice Emmanuel]. «La mélodie, si je puis dire, est antilyrique. Elle est impuissante à traduire la mobilité des âmes et de la vie. Elle convient essentiellement à la chanson qui confirme un sentiment fixe... les sentiments d'un personnage ne peuvent s'exprimer continuellement d'une façon mélodique» [Fragmento de una entrevista

IV. 2. TROIS CHANSONS DE BILITIS. ANALISIS TEMATICO-FORMAL

Qu'il était adorable et calme, ce bois sombre,
Où la brise, dormant sur les ailes de l'ombre,
Voltigeait tout en pleurs de myrte à l'alcyon!
Où tout ce qui s'emeut dans la creation,
L'air tiède, les rameaux, la source charmeresse,
Murmurait à voix basse: "Amour"! ³⁵³

A diferencia de Charles Kœchlin³⁵⁴, que para su *mise-en-musique* de la obra de Louÿs escogió cinco canciones pertenecientes a la etapa cortesana de Bilitis, Debussy centró su elección en tres poemas de temática bucólica pertenecientes a la primera parte del *roman*, en los que Bilitis nos habla de tres momentos puntuales en su relación con el pastor Lykas.

Como ya tendremos oportunidad de constatar más adelante, cuando analicemos el tema de la flauta en «La Flûte de Pan», la temática pastoril – relacionada o no con la bucólica– está presente en muchas obras de Debussy, así como en la de otros muchos compositores de la época. Según Michel Fauré, la burguesía estimulaba –a través del mecenazgo artístico– la creación de ciertos universos de ficción que favorecieran «l'émigration des cercles cultivés» a lo que define metafóricamente como «[le] pays des songes bleus» (1985, 135). La evocación de entornos pastoriles ajenos a cualquier antagonismo social formaba parte de esa estrategia de evasión, que se veía reforzada por la evocación de ciertos paraísos de la infancia donde lo natural primaba sobre lo cultural, «la forêt vivante s'avér[ait] plus solide que l'édifice de pierre morte. La mère [était] plus forte que le père. La femelle que le mâle»³⁵⁵ (151).

concedida a Robert de Flers] (En MACHÉREY 1977, 12). Respecto a los modos de enunciación musical, véase la tipología planteada por Kofi Agawu en cap. II. 1. 2., pág. 62.

³⁵³ Théodore de BANVILLE, *Diane au bois* (Paris: Charpentier, 1893), fragmento del Acto II - Esc. VI. Debussy comenzó a trabajar en una versión musical de esta *comédie lyrique* durante su estancia en Roma (1883-1885), pero finalmente no la acabó.

³⁵⁴ Compositor francés, alumno y primer biógrafo de Gabriel Fauré, que –entre 1898 y 1908– compuso el ciclo *Cinq Chansons de Bilitis*, cuyo estreno tuvo lugar en 1918.

³⁵⁵ «Les gauches demerent fidèles au rationalisme, la féerie et les mystères de l'inconscient sont tout juste bons selon elles à divertir les enfants et les faibles d'esprit; les droites, elles devinent leurs puissances occultes et le parti qu'elles peuvent en tirer. D'instinct, la

A la ahistoricidad de esos universos de ficción propios de los salones de la *Belle Époque* hay que unir la propia ahistoricidad³⁵⁶ [*cualisigno*] de los idilios y de las novelas inspiradas en ellos (en los siglos XVIII y XIX), que –en su exaltación de lo sentimental– habían contribuido a la «interiorización del *locus amœnus*», es decir a la participación de la naturaleza en los sentimientos de los personajes, «fenómeno que podríamos denominar *síndrome de Orfeo*, [...] [ya que] en él se unen todos los rasgos esenciales del idilio: la aspiración a la armonía con la naturaleza, el amor desesperado y la poesía [y la música] como único remedio» (RIBÓ 2006). Como puede verse, la «modernidad» de estos idilios estaba en clara sintonía temática con ciertos postulados de la poesía romántica alemana, que esta acabaría transfiriendo al *lied* [referente inicial de la *mélodie*].

El planteamiento de Louÿs, que Debussy asumirá plenamente en su *mise-en-musique*, se opone radicalmente a ese tipo de bucólica [variante poético-narrativa = conjunto de *sinsignos réplica de legisigno* con *adición y sustracción intertextual*]. En primer lugar, porque no relaciona inevitablemente lo que siente Bilitis [*cualisigno* del *legisigno* personaje] con el entorno que la rodea [conjunto de *legisignos*], lo cual dará pie a interesantes resoluciones musicales en el tratamiento de la línea vocal y del acompañamiento. En segundo lugar, porque le devuelve al *locus amœnus* [*legisigno simbólico-remático*] el carácter impredecible y salvaje [*cualisigno*] que tuvo inicialmente en la poesía helenística, recuperando el protagonismo de sátiros y faunos [personajes/motivos = *legisignos simbólico-remáticos*] tradicionalmente asociados al deseo [tema/motivo = *legisigno simbólico-remático*], cuya plasmación musical dará pie a un uso peculiar del cromatismo. Y finalmente, porque centra la experiencia de su protagonista en el descubrimiento de la sensualidad, desplazando la desesperación amorosa [*legisignos simbólico-remáticos*] al ámbito de la elegía, que define y enmarca la segunda parte del *roman* [*legisigno simbólico argumento*].

gauche refuse cet inconscient qui est le gardien de la Loi, la volonté de l'Autre, l'ancestrale voix collective enfermée dans les profondeurs de l'individu; d'instinct [...], la droite reconnaît en lui un allié irremplaçable» (FAURE 1985, 150).

³⁵⁶ «El tiempo idílico es ahistórico, es un tiempo que no avanza, ni en círculo ni de ninguna otra manera, y no se trata en ningún caso de un tiempo generacional, como tampoco es el tiempo de lo cotidiano» (RIBÓ 2006).

IV. 2. 1. «La Flûte de Pan»

*La musique a toujours été liée au symbole [...].
La forme des instruments, leurs matériaux,
leur timbre comme leur utilisation sociale
ont rapidement engendré ces références:
chez Mersenne, la cloche est associée au pouvoir magique
[et] la syrinx à la virginité; dans l'Orfeo de Monteverdi,
l'orgue régale évoque les enfers, tandis que la clarinete,
parfois militaire, peut prendre dès l'âge classique
des teintes pastorales, et que le cor germanique
semble souvent lancer de silvestres résonances* ³⁵⁷.

*En cadence et, comme elles, sans effort,
Avec d'harmonieuses poses,
Éperdument livrer mon corps
À la force ondoyante et rythmique des choses! [...]
Par la chair d'elles toutes coule un feu divin
Et de l'amour de Pan toutes sont embrasées...
Et moi, la même ardeur s'insinue en mes veines;
O Pan, les sons de ta syrinx, ainsi qu'un vin* ³⁵⁸.

Por múltiples motivos –que iremos viendo a lo largo de este análisis–, «La Flûte de Pan» es la más «bucólica» de las tres canciones que conforman este ciclo. Estructuralmente, está dividida en cuatro partes con una introducción y un cierre instrumental, cuyo gran protagonista es el tema de la flauta [*legisigno simbólico decisigno*], donde encontramos los cuatro motivos vertebradores –en el plano temático y formal– de gran parte de la *mélodie*³⁵⁹:

- 1) el ritmo de corcheas [*sinsigno icónico remático por sustracción intertextual* del tema] que abre y cierra –sincopadamente– el tema, y cuya función primordial [<eliminación de la síncopa] será la de aportar estabilidad rítmica a ciertos pasajes del acompañamiento;

³⁵⁷ Danièle PISTONE, «Le symbolisme et la musique française à la fin du XIX^e siècle», *Revue Internationale de Musique Française* 32 (1995): 9.

³⁵⁸ Gabriel MOUREY, *Psyché: poème dramatique en trois actes* (Paris: Mercure de France, 1913), fragmento del Acto III - Esc. I.

³⁵⁹ Fundamentalmente del acompañamiento, ya que la línea vocal depende rítmicamente del *poème* de Louÿs y su desarrollo melódico obedece generalmente a otros parámetros.

- 2) los tresillos de notas sucesivas en dibujo descendente [*sinsignos icónico-remáticos*], que –en solitario o asociación con notas alargadas– aportarán expresividad y frescura a la línea melódica, y fluidez al estatismo armónico de algunas partes del acompañamiento;
- 3) la escala lidia en Si que determinará el ámbito de acción de la línea vocal [Si_2-Si_3], y la base armónica a partir de la cual se estructurará toda la canción [*legisigno icónico-remático*], y que contribuirá con su poliédrica referencialidad a su definición temática [*legisigno simbólico-remático*]; y finalmente
- 4) las quintas «vacías» y en paralelo [*sinsignos indexicales por inversión intertextual* de la armonía tonal], que aportarán «ligereza» sonora³⁶⁰ y determinarán el tipo de encadenamiento «acórdico» y, en consecuencia, el desarrollo armónico-melódico de toda la canción.





Ritmo de corcheas 	Tresillos de notas sucesivas 
Escala lidia en Si 	quintas vacías y/o en paralelo 

Fig. 40. Motivos que configuran el tema de la flauta en «La Flûte de Pan»

³⁶⁰ La armonía tonal solía desaconsejar el uso de quintas y octavas paralelas porque restaban densidad sonora a los acordes e impedían la creación de entramados armónicos ricos y sin saltos «innecesarios» en las voces intermedias. Por este motivo, también desaconsejaba el encadenamiento de acordes en estado fundamental [= los que mantienen sin invertir la posición de las notas que los conforman], como ocurre en este caso, porque reflejaba cierto grado de tosquedad. En opinión del compositor austríaco Ernst TOCH (1887-1964), «con el empleo de inversiones en los acordes desaparece esta tosquedad. La relación pasa por ser de buena vecindad; esto es, aunque los acordes sigan siendo conscientes de su tarea fundamental, al mismo tiempo extienden amablemente las manos a sus vecinos, como si dijéramos. Las funciones *armónicas* y *acórdicas* se combinan» ([1948] 2001, 36). Evidentemente, Debussy no pensaba lo mismo.

La elección de la escala lidia es uno de los aspectos más interesantes de «La Flûte de Pan», porque –debido a su dilatada y abarcante cadena de representación– ofrece una referencialidad múltiple, que Debussy aprovecha sobradamente en mi opinión. A simple vista, el empleo de este modo arcaico podría analizarse en el contexto de la neotonalidad³⁶¹, tan en boga en Francia a finales del siglo XIX y con tantas conexiones con la música de la Europa oriental (Grecia, incluida). Y no sería desacertado, porque es de sobra conocida la admiración que sentía Debussy por Mussorgsky y Chopin. Ambos utilizaron este modo, el compositor ruso en la polonesa de *Boris* y su homólogo polaco en muchas de sus composiciones para piano, fundamentalmente por su cuarta lidia³⁶², uno de los rasgos melódicos más destacados de la música folklórica polaca. Pero el modo lidio moderno [*legisigno simbólico remático*] no solo posee una sonoridad [*cualisigno*] asociada simbólicamente a la alegría y al baile, sino también al sentimiento religioso³⁶³, que conecta con su herencia medieval y que lo vincula al quinto modo eclesiástico –*tritus plagal*– de la música gregoriana, una escala asociada al deseo [*< tritono (fa-si) = diabolus in música*], como reflejan sutilmente los calificativos «voluptuoso», «alegre» o «caprichoso» que emplearon algunos teóricos medievales³⁶⁴ para referirse a él (En PAJARES 2014, 66); o la sentencia escrita en uno de los capiteles de Cluny, que –en clara alusión al ángel caído– advertía: OSTENDIT QUINTUS QUAM SIT QUISQUIS TUMET IMUS [«El quinto muestra cómo baja quien se eleva»]. Al igual que había acurrido en Grecia y Roma con ciertos intervalos musicales, el pensamiento medieval asimiló la cualidad disonante [*cualisigno*] de uno de los

³⁶¹ «La Neotonalidad en comparación con la atonalidad es mucho más heterogénea en sus componentes y no la podemos relacionar con una “escuela” como en el caso de la atonalidad, ya que es mucho más diversificada. Dentro de ella conviven técnicas y escalas diversas que responden a la actividad musical compositiva de diversos autores y no a reglas preestablecidas a las que deben responder los músicos pertenecientes a esa escuela. En muchas ocasiones se toman elementos de modos de música folklórica de un país o se emplean escalas nuevas» (PAJARES 2012, 410).

³⁶² Intervalo que existe entre la primera y la cuarta nota de la escala lidia, y que corresponde al famoso «tritono» (para más información, véase anexo II). Precisamente es la cuarta nota la que diferencia la escala lidia de la escala diatónica mayor, y la que la aproxima a la escala de tonos enteros, que –en opinión del crítico musical Alex Ross– posee «la interesante propiedad de ser “clara” y “confusa” en igual medida» ([2009] 2014, 65).

³⁶³ Del que da sobrada cuenta Gabriel Fauré, al utilizar este modo en la sección central de su *Pavana*, op. 50 (1887).

³⁶⁴ Como Hermannus Contractus [ca. 1030 d. C.], Frutolfus de Michelsberg [ca. 1080] o Johannes Cotto [ca. 1100].

componentes del *tritus plagal* y lo convirtió en algo culturalmente «conflictivo» y acorde con el imaginario cristiano [> disonancia = «algo esencialmente peligroso»]. El hecho de que Debussy elija este modo, asumiendo con total naturalidad la presencia disonante del tritono, supone una ruptura simbólica³⁶⁵ con una cadena de representación, que durante siglos había asociado la cuarta aumentada con lo musicalmente inaceptable. La ruptura no es tan radical como podría parecer, entre otros motivos porque alterna este modo con los diatónicos, pero sí lo suficientemente elocuente a la hora de abordar su *mise-en-musique* sin lastres simbólicos del cristianismo. En este sentido, Debussy parece actuar de un modo similar a Louÿs al ignorar lo culturalmente establecido –y ya caduco, por cierto– sin combatirlo abiertamente.

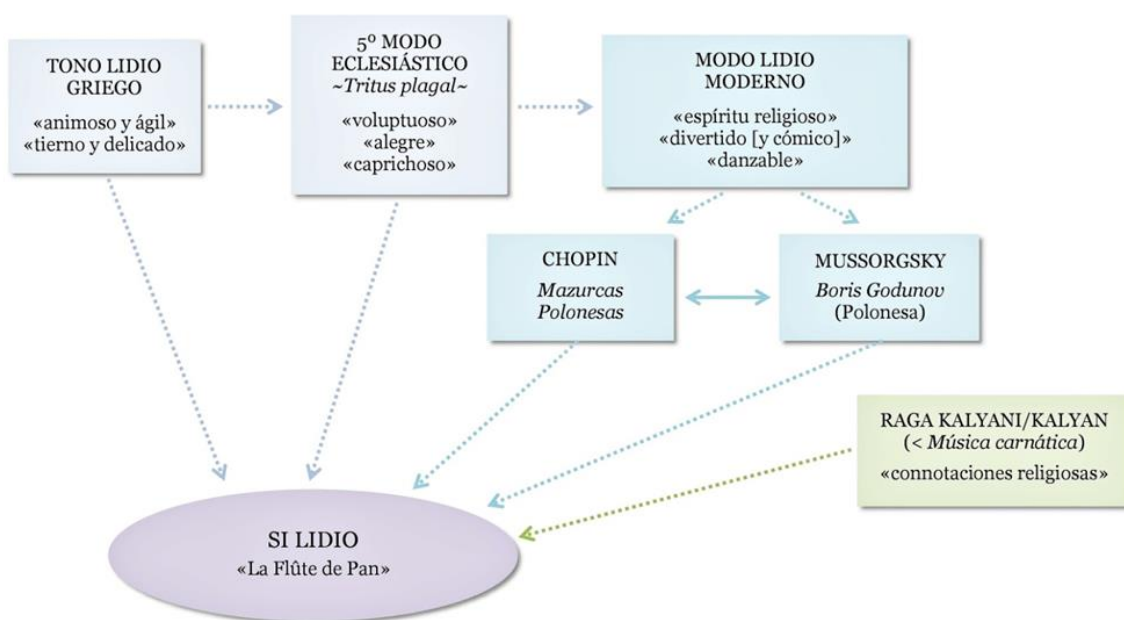


Fig. 41. Referentes del Si lidio de «La Flûte de Pan»

La posible referencia al antiguo «tono» lidio griego se basa más en aspectos propiamente «extramusicales»³⁶⁶. Según el neopitagórico Nicómaco de Gerasa (siglo I d. C.), el universo armónico griego se había establecido a partir

³⁶⁵ Fundamentalmente porque tiene lugar en el ámbito de la música «cult» sin conexiones folklóricas. Por otra parte, no hay que olvidar que Debussy ya había dado un paso importante en esta línea con la reiteración melódica del tritono en el inicio de su *Prelude à l'après-midi d'un faune* (1894).

³⁶⁶ El tono lidio griego [en Do] era diferente al *tritus plagal* medieval [en Fa], por lo que, si tenemos en cuenta el gran desconocimiento que –a efectos prácticos– se ha tenido de él a lo largo de la Historia, su impronta en la música occidental es más simbólica que real.

del número siete³⁶⁷, por lo que –siguiendo la estela del legendario Terpandro³⁶⁸– estableció el ámbito de la «escala cósmica» entre re y mi³⁶⁹, otorgándole a cada nota un nombre –en función de su posición– y una divinidad asociada. A la nota Do –segunda nota de esta escala y fundamental del tono lidio– la llamó *paranea* [«la que acompaña o está junto a la joven»³⁷⁰], determinando que la diosa que le correspondía era Afrodita (GARRIDO DOMENÉ 2016, 182). El modo lidio fue uno de los primeros en ser creado y su origen anatolio determinó que no fuera considerado un tono realmente «griego» – como lo eran los modos dorio, eolio y jonio–, a pesar de estar «lleno de finura y delicadeza» (COMELLAS 2008, 39), y de que Aristóteles³⁷¹ considerara que «avivaba el intelecto» al apaciguar «el ánimo febril de la juventud», razón por la cual «la blanda ternura lidia [era] indispensable en la adquisición del saber» (GONZÁLEZ CRUZ 2015, 94).

Por otra parte, si nos atenemos a la información proporcionada por Louÿs en su *roman*, Bilitis habla lidio³⁷², dato nada sorprendente si tenemos en cuenta que la colonia de Panfilia formaba parte de Lidia³⁷³ en el siglo VI a. C. , y si no olvidamos que Louÿs quería recrear la Grecia mestiza de las colonias del este [en

³⁶⁷ «Una cifra que parece suscitar determinadas correspondencias: las siete edades del hombre, las siete vocales del alfabeto griego, los siete días de la semana, los tonos de la escala primitiva, el número de los planetas caldeos, los siete sabios, las siete puertas de Tebas o, incluso, el séptimo día del mes Bisio (nacimiento de Apolo), mes délfico equivalente al Elafebolión de los atenienses» (GARRIDO DOMENÉ 2016, 177).

³⁶⁸ Poeta y músico nacido en Lesbos a comienzos del siglo VII a. C.

³⁶⁹ Los *tonoi* o escalas griegas son siempre descendentes.

³⁷⁰ Término que hace referencia al primer tono de la escala [*neatés*, «la joven»] representado por la diosa lunar Selene, que la literatura posterior a la época clásica identificó con Ártemis –la diosa de los espacios agrestes–. Como ya vimos en el análisis literario de la «La Flûte de Pan» de Louÿs, el personaje de Bilitis mantiene profundas conexiones con los *legisignos simbólicos* noche y luna. Otro ejemplo de los múltiples ecos referenciales, que encontramos cuando nos adentramos en el entramado semiótico de estas canciones.

³⁷¹ *Política* 1342b.

³⁷² Tal como refleja el último párrafo de «Les courtisanes égyptiennes» [canción CV de «Epigrammes dans l'Île de Chypre»]:

Elles comprennent le hellène et feignent de
le parler mal pour se rire de nous dans leur langue;
mais nous, dent pour dent, **nous parlons lidien**,
et elles s'inquiètent tout à coup.

³⁷³ El reino de Lidia dominó Anatolia hasta la conquista de los persas en el siglo VI a. C. Candaule y Giges, dos de sus reyes más famosos [< Libro I de la *Historia* de Heródoto], fueron casi coetáneos de Safo.

una singular fusión de sus etapas arcaica y helenística], donde la estrecha convivencia con otras culturas y el goce de los placeres sensuales no se veía condicionado por la contención que imperaba en la Grecia continental. El hecho de que Debussy escogiera la escala lidia está directamente relacionado, en mi opinión, con lo que nos cuenta Bilitis en la canción CV. Si Bilitis habla lidio – aunque luego escriba en griego –, no debería resultar extraño que se exprese musicalmente en ese tono.

Finalmente, encontramos otro posible eco referencial –en este caso mucho más exótico– en el *rāga kalyān*³⁷⁴ –equivalente indio del modo lidio occidental–, que se caracteriza por formas puras y primitivas, énfasis en lo vocal y profundas conexiones religiosas, y que Debussy seguramente conoció –años antes de la escritura de *Trois Chansons*– a través de Edmond Bailly. En este sentido, los *cualisignos* del *rāga kalyān* estarían en sintonía con la espiritualidad del modo lidio medieval, y con el carácter festivo y popular del modo lidio moderno.

Pero para comprender mejor cómo se aproxima formalmente Debussy a esa Grecia bucólica «synonyme d'air pur, de vie simple, de sexualité indemne de tabous» (FAURÉ 1985, 143), que representa *Trois Chansons* en su conjunto y más concretamente esta *mélodie*, debemos volver al tema de la flauta.

A lo largo de su carrera como compositor, Debussy creó al menos cinco temas diferentes sobre este motivo bucólico-pastoril [conjunto de *legisignos simbólicos decisignos* < *legisigno icónico-remático*]. El primero de ellos –y seguramente el más famoso– es el que inicia su *Prelude à l'après-midi d'un faune* (1894), el segundo –cronológicamente hablando– sería el que abre esta canción, y, seguidamente tendríamos los de los pequeños pastores que tocan la flauta en *Children's corner* (1908) y *La boîte à joujoux* (1913), y el tema de la canción que toca Pan en *Syrinx*³⁷⁵, que nos devolvería –diecinueve años después– al ámbito mítico, y musicalmente rupturista del *Prelude*.

³⁷⁴ Tipo de escala/modo del «sistema malakarta», cuyo nombre significa «la que provoca cosas auspiciosas». Las escalas de la música carnática del sur del continente indio se caracterizan por ser ajenas a la cultura mogol, cuya influencia túrquico-islámica es muy importante en la música clásica indostaní.

³⁷⁵ Debussy compuso este solo de flauta –última canción del dios Pan antes de morir– como música incidental para *Psyché*, una obra teatral de Gabriel Mouray que se estrenó en 1913.

Como puede verse en el cuadro adjunto (fig. 42), las coincidencias formales entre los cinco temas parecen apuntar a dos tipos de bucólica en el imaginario de Debussy, y a una cierta identificación de la que podríamos definir como bucólica «apacible» con lo meramente pastoril. Veamos en qué se basan ambos procesos, a partir de un breve repaso de las características formales [*cualisignos*] de los cinco temas [*legisignos simbólicos decisignos*].

En los planos métrico y rítmico encontramos:

- temas cuya extensión oscila entre dos [La Flûte y Syrinx] y cuatro compases [Prelude, Children's, La Boîte];
- compases de subdivisión binaria [3/4: Syr. y Boîte.; 4/4: Flûte y Child.] en cuatro de los cinco temas;
- velocidad media-lenta [*très modéré*: Prel., Syr. y Child.; *lent*: Flûte y Boîte];
- ritmo ocasionalmente poco estricto [*sans rigueur de rythme*: Flûte; *librement expressif*: Boîte], con inicios estáticos [→ silencio en la mano derecha del piano: Flûte; notas alargadas: Prel., Syr., Child. y Boîte], y finales que tienden a dilatarse [→ síncopas: Flûte y Child.; notas largas: Syr. y Child.; calderones: Syr. y Child.; ritmos menos breves: Prel. y Flûte]; y
- abundancia de células rítmicas que combinan corcheas –con o sin puntillo– con unidades menores [corchea + dos semicorcheas: Child. y Boîte; corchea + tresillos de semicorcheas: Flûte y Child.; corchea con puntillo + 3 semicorcheas: Prel.; y corchea con puntillo + dos fusas: Syr.].

En el plano de la expresión:

- carácter –por lo general– delicado, expresivo y melancólico [*doux et expressif*: Prel.; *très doux et délicatement expressif*: Child.; y *mélancolique/ librement expressif*: Boîte];

En el de la dinámica:

- predominio del *piano* [Prel., Child.] y del *pianissimo* [Flûte y Boîte], con pequeños reguladores en la parte central del tema [Flûte y Boîte], y/o en el compás de cierre [Prel., Syr. Child. y Boîte].

<p>Prélude à l'après-midi d'un faune, música incidental para orquesta (1894)</p>	<p><i>Très modéré</i> <i>p</i> <i>doux et expressif</i></p>
<p>«La Flûte de Pan», mélodie para voz y piano (1898)</p>	<p><i>Lent et sans rigueur de rythme</i> <i>pp</i></p>
<p>«The Little Shepherd» (de <i>Children's Corner</i>), suite para piano (1908)</p>	<p><i>Très modéré</i> <i>P très doux et délicatement expressif</i> <i>< mf ></i> <i>p</i></p>
<p>«La bergerie à vendre» (Esc. III de <i>La boîte à joujoux</i>) "ballet pour enfants" para piano y recitador (1913)</p>	<p><i>Lent et mélancolique</i> <i>librement expressif</i> <i>pp</i> <i>p</i></p>
<p>Syrinx, música incidental para solo de flauta (1913)</p>	<p><i>Très modéré</i> <i>mf</i></p>

Nota alargada ○ Movimiento por grado conjunto → Bordadura — Bordadura con variante/Arabesco — Ornamento ★ Síncopa ☆ Línea cromática tritono

Fig. 42. El tema de la flauta en cinco obras de Debussy

Y, finalmente, en el plano melódico-armónico:

- líneas melódicas que se mueven en su mayoría por grados conjuntos [Prel., Flûte, Syr. y Child.], replicando escalas completas [Flûte] o fragmentos de ellas [Prel., Syr. y Child.];
- tritono en la línea melódica [Prel., Syr., Flûte y Child.];
- ornamentos [Child.], arabescos [Boîte], y bordaduras básicas [Flûte y Boîte] o con variante cromática [Syr].
- notas relevantes en la parte central del tema [Flûte, Child. y Boîte] o en su final [Prel. y Syr.], llegándose a ellas por grado conjunto [Prel., Flûte y Boîte] o –en caso de movimiento contrario– a través de saltos expresivos no superiores a una 8ª [Prel., Syr. y Child.]; y, finalmente,
- contrastes melódicos destacados entre los temas que se mueven en el ámbito de la tonalidad [Child. y Boîte], los que lo hacen en el de la modalidad [Flûte y Child.], o aquellos cuyo fundamento es el cromatismo [Prel. y Syr. < combinación de dos escalas de tonos enteros –Sib y Reb–].

La conclusión que se puede extraer de este breve análisis es que –a pesar de los elementos compartidos– existen tres tipos de temas, que implican tres tipos de aproximación [*legisignos icónicos –diagramas–*] al género bucólico-pastoril a partir de uno de sus motivos más destacados:

PRIMER TIPO → tema pastoril no vinculado a la bucólica aunque emparentado formalmente con ella, que se caracterizaría por un desarrollo melódico-armónico tradicional [linealidad simple, simetría y regularidad rítmica, desarrollo armónico previsible y sin presencia de elementos perturbadores]

Modelo: «La bergerie à vendre» de *La boîte à joujoux*

SEGUNDO TIPO → tema bucólico de naturaleza «apacible», que se caracterizaría por cierto estatismo y autocomplacencia [los temas se muestran pero no se desarrollan], por la ambigüedad derivada de una perspectiva narrativa cambiante [alternancias modalidad-tonalidad], y por la inclusión mesurada de algunos elementos perturbadores [tritono, ritmos irregulares, síncopas, asimetrías...]

Modelos: «La Flûte de Pan» y «The Little Shepherd» de *Children's corner*

TERCER TIPO → tema bucólico de ambientación agreste, con personajes míticos y sexualmente «descontrolados», que se caracterizaría por la ambigüedad de sus protagonistas [sinuosidad melódica], y la omnipresencia del deseo [cromatismos melódico-armónicos, tritonos, ritmos ocasionalmente breves y poco simétricos]

Modelos: *Prelude à l'après-midi d'un faune* y *Sirinx*

La *mise-en-musique* de «La Flûte de Pan» se encuentra, por tanto, en clara sintonía con el planteamiento semirrupturista de Louÿs, pues en ella encuentran su espacio simbolismos casi olvidados [< siringa = *virginidad* ← Mersenne³⁷⁶], a la vez que se generan nuevos *legisignos* [> melodía en modo lidio = *preámbulo de la unión amorosa* → tema de la flauta en *Daphnis et Chloé* de Ravel (1912)]



Fig. 43. *Daphnis et Chloé* de Ravel (diseño escenográfico de Léon BAKST para los ballets rusos de Diaghilev, 1912)

³⁷⁶ Véase nota 357.



Fig. 44. *Prelude à l'après-midi d'un faune* (selección de figurines y diseño escenográfico de Léon BAKST para los ballets rusos de Diaghilev, 1912)

Como ya he mencionado al comenzar este análisis, estructuralmente la canción está dividida en cuatro partes [**P. I:** compases 3-6; **P. II:** c. 7-11; **P. III:** c. 12-17; **P. IV:** c. 17-27], con el tema de la flauta actuando como introducción [**I:** c. 1-2] y cierre [**C:** 27-30]. A todo lo ya dicho, hay que añadir que acompañan al tema dos indicaciones:

- una de movimiento, que invita a la elasticidad rítmica [*sans rigueur du rythme*], y
- otra de dinámica, que revela la escasa distancia que separa al intérprete y su flauta [*pianissimo* en el acompañamiento, c. 1] de la joven Bilitis [*piano* en la voz cantada, c. 3].

La introducción y la primera parte de la canción [c. 1-6] poseen una estructura métrica quiásmico-especular [*legisigno icónico diagrama*] (fig. 45), basada en la alternancia de compases de tres y cuatro tiempos:

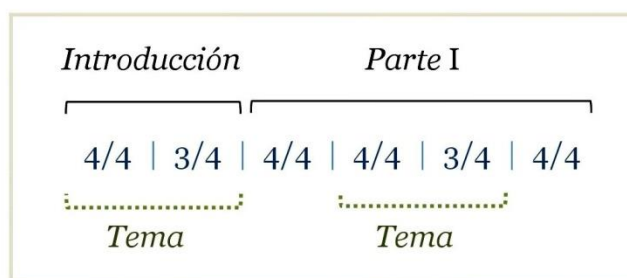


Fig. 45. «La Flûte de Pan»
(estructura métrica de la Introducción y la Parte I)

En el plano rítmico, la voz de Bilitis es la única que aporta elementos novedosos en la primera parte, ya que en el acompañamiento encontramos una repetición exacta del tema de la flauta, seguida de una sucesión de ritmos de corchea [*sinsigno icónico* + dos *réplicas*]. Para conseguir rítmicamente esa «precisión [...] nimbée d'une vaporeuse imprécision» de la que habla en su estudio Jankélévitch (1988, 219)–, Debussy combina signos estabilizadores y signos intencionadamente perturbadores. Entre los primeros, destacan: las sucesiones de células rítmicas básicas de subdivisión binaria y ternaria [conjunto de *sinsignos icónico-remáticos*], que apuntan a un tipo de canto monosilábico carente de artificios³⁷⁷, atento a los acentos y a las inflexiones del texto, y cercano al *quasi parlato* [«cantilación»³⁷⁸ → modalidad arcaica]. Y como signos perturbadores: los continuos cambios de compás, los inicios de frase acéfalos o anacrúsicos, los acentos desplazados a tiempos o partes débiles,

³⁷⁷ Uno de los artificios a los que Debussy renuncia expresamente es a «replicar» rítmicamente metros y pies clásicos, a diferencia de otros compositores coetáneos suyos, como el franco-venezolano Reynaldo Hahn. En el ejemplo, podemos ver los primeros compases de «Lydé», quinta canción del ciclo *Études latines* (1900), que Hahn compuso a partir de diez *poèmes antiques* del parnasiano Leconte de Lisle:

Viens! C'est le jour d'un Dieu. Pui-sons a-vec lar--gesse le cé--cu--be clos au cé---lier

³⁷⁸ «La *cantilación* es la declamación solemne de un texto mediante una serie de procedimientos relacionados con elementos musicales. Está a mitad de camino, por tanto, entre la palabra y la música. Estos procedimientos son ornamentaciones sobre una cuerda (nota) sobre la que se recita. La cantilación es patrimonio de todas las culturas mediterráneas y de Oriente. [...] En las cantilaciones primitivas, los adornos no se apartan demasiado de la cuerda principal, que es la misma nota de comienzo y de recitación» (PAJARES 2012, 36-37).

las síncopas [c. 5] que subrayan acentos antirrítmicos del texto poético, o los reguladores [c. 6] que resaltan acentos prosódicos en partes de tiempo débiles.

Primera parte

1-5 Pour le jour des Hy - a - - - cin - thies, il m'a don - né u - - ne sy - - - - - rinx fai - te de ro - seaux bien tai - lés,
 U U - U U U U - | U U U - U U U - | - U U U - U U -

Lent et sans rigueur de rythme

6 u - nis a - - - - - ve la blan - - - che ci - re qui est douce a mes lèv - - - - res com - me le miel.
 U - U - U - U - U | U U - U U - U - U U -

tiempo fuerte → / síncopa ★ / tiempo débil → / parte débil →

Fig. 46. «La Flûte de Pan» (acentos prosódicos y musicales de la Parte I).

Desde un punto de vista melódico, la contenida expresividad de la voz cantada parece estar condicionada –en estos compases iniciales– por la brillantez y el protagonismo del tema de la flauta. Por este motivo, la voz de la inexperta Bilitis solo destaca –aunque sea modestamente– cuando la de Lykas se apaga. Así, en el vacío existente entre el final del tema y su réplica [c. 3], encontramos su arabesco inicial con la cuarta lidia [mi#] al mencionar la fiesta de las Jacintias [c. 3]; y donde el tema ha acabado y solo hay réplicas del ritmo de corcheas en el acompañamiento [c. 6], una aparente «descripción» de los tubos de la flauta construida icónicamente a partir de la mimesis musical de algunos de sus *qualisignos* –verticalidad, similitud, y proporcionalidad–.

La presencia musical de Lykas también provoca cambios respecto al planteamiento narrativo de Louÿs. Según Carlos Reis³⁷⁹ [< Genette³⁸⁰], existen tres niveles narrativos:

³⁷⁹ «A linguagem literaria», *O conhecimento da literatura: Introdução aos estudos literários* (Coimbra: Livraria Almedina, 1997), 111-131.

- 1) el del narrador 1 –N1– [*legisigno simbólico remático*], que –interviniendo o no en la historia que narra– es siempre extradiegético,
- 2) el del personaje 1 / narrador 2 –P1/N2– [*legisigno simbólico remático*], que funciona en la intradiégesis y que ocasionalmente puede convertirse en sujeto locutor, y
- 3) el del personaje 2 / posible narrador 3 –P2/[N3]– [*legisigno simbólico remático*], que pertenece al ámbito hipodiegético³⁸¹, es decir al de las «historias enclavadas [...] en las que aparecen otros personajes» (En VALLES 2008, 222], y donde ocasionalmente también puede ejercer de narrador.

En los poemas de Louÿs, la voz de Bilitis refleja una confluencia entre el sujeto enunciador [personaje] y el sujeto de la enunciación [narradora], que respondería a las dos facetas –*actoral* y *autoral*– de su instancia narrativa en el marco de la intradiégesis. En la *mise-en-musique* de Debussy [*legisigno simbólico argumento < sustitución intertextual*], el relato de Bilitis, por el contrario, estaría inserto en una diégesis musical [*< adición intertextual*] con un narrador extradiegético –de implicación textual variable [*cualisigno*]–, que daría voz [musical] a Lykas –de ahí el intercambio musical entre ellos–, limitando –al menos inicialmente– la relevancia del relato de Bilitis.

Armónicamente, hay poco más que añadir, salvo mencionar [c. 6] la presencia de octavas y quintas vacías en paralelo, y la alternancia de los acordes de Do# Mayor [II grado del Si lidio → mi#] y Mi Mayor [IV grado de Si Mayor → mi natural], que encontramos en el acompañamiento, y que provoca cierta ambigüedad armónica hasta el reposo en la semicadencia en Mi Mayor [IV grado de Si Mayor / VII de Fa# mixolidio³⁸²], momento en el que la voz musical de Bilitis abandonará la «descripción» de la flauta para centrarse en sus sensaciones [→ coriambo = *comme le miel* > pequeño conjunto de *sinsignos*

³⁸⁰ Gérard GENETTE, *Figuras III* (Barcelona: Lumen, [1972] 1989).

³⁸¹ Término empleado por Reis, que equivale al “metadieético” de Genette (GENETTE [1972] 1989, 287-289).

³⁸² El modo mixolidio se diferencia de la escala diatónica mayor en que tiene el séptimo grado rebajado, aspecto que –paradójicamente– lo acerca al modo menor, cuyo VII grado –*subtónica*– no siente la atracción tonal como el VII grado –*sensible*– del modo mayor. Debussy también utilizará este modo en su preludio *La Cathédrale engloutie* (1910), consiguiendo «una espectacular sonoridad de catedral» (BERNSTEIN [1962-1970] 2002, 330).

musicales: salto descendente con repeticiones del mi natural, y ritmo de tresillo de semicorcheas y corchea que se ralentiza expresivamente –*retenu, tenuti*, calderón³⁸³–]. El cambio a Fa# mixolidio [*sinsigno icónico remático*] –al que Bilitis se suma en el último tiempo del compás, pero que el acompañamiento viene presagiando desde su inicio [< mi natural = *índice*]– supone una alteración del discurso musical, no tan decisiva³⁸⁴ como para suponer un cambio en la perspectiva del narrador, pero sí para preguntarse si existe ese cambio en la de su protagonista³⁸⁵.

En el ordenamiento métrico de las partes II y III, volvemos a encontrar otra estructura especular [*legisigno icónico-remático*] con el tema de la flauta [*legisigno simbólico decisivo*] en posición destacada:

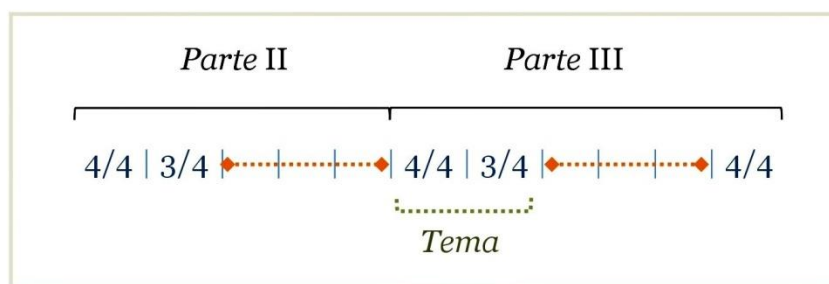


Fig. 47. «La Flûte de Pan» (estructura métrica de las Partes II y III)

Ambas partes se muestran compactas en sus breves desarrollos [*cualisigno*], fundamentalmente porque parecen ser la plasmación musical [*conversión sígnica*] de dos ideas [*grounds* < lectura del texto poético]:

³⁸³ Para más información, véase *articulación*, en Anexo II: Glosario de términos musicales.

³⁸⁴ No hay que olvidar que el acorde de Fa# Mayor con la séptima natural [mi] es el acorde de dominante de Si [Mayor y menor]. Por lo que el paso a Fa# mixolidio [< VII grado = mi natural] sería algo así como una pequeña incursión –de carácter *suspensivo* [*cualisigno*]– en el universo de la dominante de Si [*legisigno icónico-remático*].

³⁸⁵ «Las variaciones de punto de vista que se producen a lo largo de un relato pueden analizarse como cambios de focalización [...]. Un cambio de focalización, sobre todo si está aislado en un contexto coherente, puede analizarse también como una infracción momentánea al código que rige dicho contexto, sin que por ello resulte impugnada la existencia de dicho código, igual que en una partitura clásica un cambio momentáneo de tonalidad, e incluso una disonancia recurrente, se definen como modulación o alteración sin que se impugne su tonalidad de conjunto. Jugando con el doble sentido de la palabra *modo*, que nos remite a la vez a la gramática y a la música, llamaré, pues, en general alteraciones a esas infracciones aisladas, cuando la coherencia del conjunto sigue siendo, sin embargo, bastante fuerte para que el concepto de modo dominante siga siendo pertinente» (GENETTE [1972] 1989, 249).

- el impacto que provoca en Bilitis la cercanía de Lykas (Parte II); y
- en qué consiste el aprendizaje amoroso y musical (Parte III).

Analizando la formulación rítmica de la segunda parte (fig. 48), comprobamos que Debussy es muy respetuoso con la propuesta rítmica de Louÿs, resaltando –con su emplazamiento en parte o tiempo fuerte– cinco de los doce acentos del segundo parágrafo [*jouer, genoux, tremblante, moi* y à *peine*], y empleando grupos de semicorcheas + corchea/negra para «traducir» [iconicidad con sustitución intertextual] los ritmos con más de dos sílabas consecutivas no acentuadas [*assise sur ses genoux, je suis un peu tremblante, si doucement*]. Como consecuencia de esta transmutación, a la atonicidad de las sílabas se suma la brevedad de los ritmos, lo cual le otorga un carácter inquieto al fragmento, a la vez que aumenta su expresividad [qualisignos]. Mientras, el ritmo del acompañamiento fluye con regularidad combinando tresillos de semicorcheas de dibujo descendente, y ritmos de corchea y negra del tema principal [iconicidad con afirmación material y sustracción intertextual].

Segunda parte






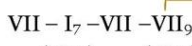

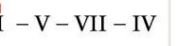
7-9	<p>Il m'a - prend à jou - - er, as - - - si - se sur ses ge - - - - noux; mais je suis un peu trem - - - - blan - te.</p> <p>U U - U U - U - U U U U - U U - U U U - U</p>
10-11	<p>Il en joue a - près moi, si dou - ce - - ment que je l'en - tends à pei - - - ne</p> <p>U U - U U - U U U - U U U - U U</p> <p style="text-align: center;">Très dim. Rit...</p>

tiempo fuerte → / tiempo débil → / parte débil →

Fig. 48. «La Flûte de Pan» (acentos prosódicos y musicales de la Parte II)

En el plano melódico, existen tres frases musicales en la voz solista [*legisignos simbólico-decisignos*]. La primera serpentea alrededor del mi natural y acaba con un salto descendente de 4ª, que parece evidenciar la sorpresa de Bilitis al verse sentada sobre las rodillas de Lykas. En la segunda – que también comienza por mi–, encontramos otros tres saltos de 4ª, que enfatizan su temblor, apoyándose en la zona más grave del registro. Y una tercera frase que es, sin lugar a dudas, la más expresiva de las tres, con un punto culminante en Si³ [*moi*], al que se llega por grados conjuntos y se abandona escalonadamente pasando por los cuatro grados del acorde de Si₇ menor. En esta tercera frase, el ritmo ternario de los tresillos –al igual que ocurre con los saltos de 4ª en la Parte II– enmarca el ritmo más acelerado y binario de las semicorcheas, creando una estructura casi especular, donde el climax se ve rápidamente contenido por una respiración señalada, un *pp subito* y un *très diminuendo*, que contribuyen a transformar casi en un susurro la voz de Bilitis.

Desde el punto de vista armónico, todo el fragmento transcurre en Fa# mixolidio. De los acentos escogidos por Debussy, el segundo descansa sobre una falsa cadencia, el tercero y el cuatro coinciden con dos cadencias resolutivas – *perfecta* y *plagal*– [*sinsignos icónico-remáticos*]³⁸⁶, mientras el último –ya en Si menor– reposa sobre un VI grado suspendido.

	Compás 7	C. 8	C. 9	C. 10	C. 11
<i>Si Mayor</i>	 IV – V ₇ – IV – IV ₉ (3ª inv.) (3ª inv.)	 V – II – IV – I – II (Dom. de la Dom.) (Dom. de la Dom.)	 V – II – IV – I (Dom. de la Dom.)		
<i>Si menor</i>				I	VI
<i>Fa# mixolidio</i>	 VII – I ₇ – VII – VII ₉ (3ª inv.) (3ª inv.)	 I – V – VII – IV – V	 I – V – VII – IV		




Falsa cadencia  / Cadencia *perfecta* 
 Cadencia *plagal* 

Fig. 49. «La Flûte de Pan» (esquema armónico de la Parte II)

³⁸⁶ Para más información sobre estos tipos de cadencia, véase el Anexo II: Glosario de términos musicales.

The image displays three systems of a musical score for 'La Flûte de Pan' (Part II). Each system consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (grand staff). The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (D major). The lyrics are in French. The first system (measures 9-10) includes the lyrics 'Il m'apprend à jouer, et ainsi se sursege, mais je suis un peu trem-'. The second system (measures 11-12) includes '- blan - te en toute a' pres moi, si doucement que je l'en-tends a'. The third system (measures 13-14) includes 'peu - ne Nous n'avons'. The piano accompaniment features a steady bass line with a pedal point, and the right hand has a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Annotations include 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), 'Rit.' (ritardando), and 'a Tempo 1°' (return to tempo). There are also numerical annotations '3' and '6' indicating triplets and sextuplets. Dotted lines connect notes between the vocal line and the piano accompaniment, highlighting the interaction between the two parts.

Fig. 50. «La Flûte de Pan» (reverberaciones en la Parte II)

Pero, pese a lo que se pueda decir sobre lo que ocurre en cada uno de los planos, donde se produce realmente la magia es en la conjunción de todos ellos, en el contraste –una vez más– de elementos desestabilizantes y estabilizadores. Entre estos últimos, destacan por su regularidad: la nota pedal de presencia entrecortada en el bajo³⁸⁷, el ritmo permanente de tresillos de semicorcheas y las células combinadas de corcheas y negra en la mano derecha del acompañamiento, así como los enlaces cadenciales [*sinsignos icónico-remáticos*] que encontramos a partir del compás 8; y entre los elementos

³⁸⁷ Evidentemente el contratiempo que la sustenta no es un elemento estabilizador, pero sí lo es su réplica exacta a lo largo del compás.

desestabilizantes: aquellos que conforman el desarrollo rítmico-melódico de la voz cantada [ámbito del personaje], que muestran un difícil encaje con el acompañamiento [contexto «apacible» ideado por el narrador]. La gran tensión que experimenta Bilitis –en el inicio de esta segunda parte– se ve reforzada por los contratiempos en el bajo, y por una armonía, que tarda en acompañarla. Y, aunque los desajustes son menores a partir del compás 8, lo que permanece – como ondas en el agua– son las reverberaciones de ciertos sonidos [¿sensaciones de Bilitis?], cuyo inicio coincide con los momentos más relevantes armónicamente y con cuatro de los cinco acentos del texto resaltados por Debussy (fig. 50).

La tercera parte comienza con una reexposición del tema [c. 12], que – debido a un proceso conjunto de *adición* y *sustracción intertextual*– aparece con la escala lidia duplicada, sin el ritmo sincopado de corcheas y con dos pequeñas variaciones en el acompañamiento [cuarta lidia en el bajo enlazando con el acorde de Si; y transformación de acorde de Si en Sol# < apoyatura]; y que continúa en los compases siguientes con dos réplicas casi exactas –en 8ª baja– de su dibujo descendente de corchea + tresillo de semicorcheas [c. 13-14], y acaba –en 8ª «real» y en un ambiente de gran densidad sonora– con otras dos réplicas de su primera célula y de la escala lidia de Re *b* [c. 15-16].

Armónicamente, esta sección de la canción comienza con el modo lidio de Si, que define el tema. Para pasar seguidamente a Si menor natural/Si eolio (< VI y VII grados rebajados), tonalidad con la que Bilitis había acabado la segunda parte. La puntual aparición del acorde de Si M [I grado de Si lidio] en el 3º tiempo de los compases 13 y 14 muestra una alternancia de ambas tonalidades con un final provisional en modo lidio, que refleja simbólicamente el grado de entendimiento al que están llegando Lykas y Bilitis. En el plano rítmico-melódico, vemos también ciertos paralelismos entre el dibujo de la mano derecha del piano [tema de la flauta → Lykas] y la melodía de la voz cantada [→ Bilitis], que se mueve en el ámbito prefijado por el tema [RE₃/RE₃#–LA₃#] pero con un ritmo propio [< texto de Louÿs], que la diferencia y destaca sin sustraerla del proceso.

	Compás 12	C. 13	C. 14	C. 15	C. 16	C. 17
<i>Si lidio</i>	 I/IV – I ₇ – VI ₇ (2ª inv.)	 – I	 – I	 VI ₉ –	 VI ₉ –	 ○
<i>Si menor natural (eolio)</i>		II ₉ – VII – VI –	II ₉ – VII – VI –			
<i>Re b lidio</i>				– I	– I	
<i>Pentatónica en Do#</i>						IV

Semicadencia de dominante / Semicadencia de subdominante

Fig. 51. «La Flûte de Pan» (esquema armónico de la Parte III)

▪ <i>Si menor natural</i>	Si	Do#	Re	Mi	Fa#	Sol	La	Si
▪ <i>Re b Lidio</i>]		Re b	Mi b	Fa	Sol	La b	Si b	Do
▪ <i>Do# Lidio</i>]		Do#	Re#	Mi#	Fax	Sol#	La#	Si#
▪ <i>Si Lidio</i>	Si	Do#	Re#	Mi#	Fa#	Sol#	La#	
▪ <i>Pentatónica mayor en Do#</i>		Do#	Re#		Fa#	Sol#	La#	Do#

Fig. 52. «La Flûte de Pan» (notas comunes entre las diferentes escalas de la Parte III)

El paso reiterado del acorde de Sol#₉ [VI grado de Si] al de Re b lidio [c. 15-16], en cuyo enlace encontramos tres tritonos [→ notas superiores de cada acorde], supone la aparición de nuevos cromatismos [> deseo → sinuosidad de Bilitis] más allá de los generados por la combinación de las diferentes escalas de Si. La aparición del Re b lidio supone también un cambio en el tema de la flauta, que ahora tiene dos versiones –a distancia real de un tono [Si-Re b = Si-Do#³⁸⁸]–, que se responden [*nos chansons veulent se répondre*] y que, a través de la segunda, conectan enarmónicamente a Bilitis con el exotismo de las escalas pentatónicas.

³⁸⁸ He planteado la identificación enarmónica de Re b con Do# porque el acompañamiento es de piano, y en este no existen diferencias de afinación entre semitonos cromáticos y diatónicos.

En el plano rítmico aparecen, a su vez, cinco acentos destacados [*rien, près, chansons, tour* y *flûte*], los dos primeros coincidiendo con la nota principal de las dos primeras frases, y los tres últimos, emplazados en lugares estratégicos del desarrollo musical [3º y 4º → tiempos que preceden la aparición y reaparición de la escala lidia en Re *b*, y 5º → cambio a escala pentatónica en do#, que –a modo de bisagra– conecta las Partes III y IV].

Finalmente, me gustaría señalar que esta tercera parte confirma plenamente las pautas rítmicas empleadas por Debussy en su *mise-en-musique* del texto de Louÿs [*iconicidad* rigurosa con *sustitución intertextual*] al transformar: 1) los anapestos en tresillos; 2) los grupos de tres o más sílabas átonas en ritmos de semicorcheas; 3) los inicios no acentuados en anacrusas; 4) los acentos antirrítmicos en ritmos de subdivisión binaria; y –lógicamente– 5) los signos de puntuación en silencios de duración variable.

Tercera parte

12-14	<p>Nous n'avons rien à nous di - re, tant nous sommes près l'un de l'au - tre;</p> <p>U U U - U U - U - U U U - U U - U</p> <p><i>a Tempo Primo</i></p>
15-17	<p>mais nos chan - - sons veu-lent se ré - pon-dre, et tour à tour nos bou-ches s'u - - nis-sent sur la flû-te.</p> <p>U U U - - U U U - U U - U U U - U U - U U U - U</p> <p style="text-align: right;"><i>Rit...</i></p>

tiempo fuerte → / tiempo débil → / parte débil>

Fig. 53. «La Flûte de Pan» (acentos prosódicos y musicales de la Parte III)

La cuarta y última parte de la canción comienza en el compás 17 yuxtaponiéndose a las notas finales de Bilitis, que –con el cambio de perspectiva del narrador– se ve sorprendida por la rapidez con la que ha pasado el tiempo. Temáticamente, Lykas y su flauta desaparecen, dando paso a un fragmento

descriptivo y de un marcado carácter impresionista, donde el narrador recobra su protagonismo y Bilitis se acuerda de su madre.

	C. 17	C. 18	C. 19	C. 20	C. 21	C. 22	C. 23	C. 24	C. 25	C. 26	C. 27
Pentatónica en Do#	-----●										
Si menor natural		VII	V	VII	VI						
Pentatónica en Do						-----●					
Si lidio	V										I

Fig. 54. «La Flûte de Pan» (esquema armónico de la Parte IV)

Armónicamente, las escalas pentatónicas dominan todo el fragmento con células rítmico-melódicas [*sinsignos icónico-remáticos*] que se replican icónicamente. En los primeros cinco compases, destaca la escala pentatónica en Do# [*sinsigno icónico-remático*] con un ritmo incesante de semicorcheas en *pp* en la mano derecha del acompañamiento y con acordes huecos de Si menor en el bajo [*sinsignos icónico-remático*].

Cuarta parte

18-21

Il est tard, voi - ci le chant des grenouilles ver-tes qui com -- mence a - vec la nuit.

U U U U U U U U U U U U U U U

22-27

Ma mè-re ne croi-ra ja ---- mais que je suis res - tée si long-temps à cher-cher ma cein - tu - re per --- due.

U - (U) U U - U U U U U U U U U U U U U U U U U U U

Plus lent

Pressez un peu *a Tempo*

tiempo fuerte → / tiempo débil → / parte débil →

Fig. 55. «La Flûte de Pan» (acentos prosódicos y musicales de la Parte IV)

Las dos primeras frases de Bilitis aparecen desgajadas, con nuestra protagonista menos concentrada en sí misma y más atenta al correr del tiempo. Su canto vuelve al *quasi parlato* [o cantilación] sobre la nota mi, salvo en su segunda frase, donde el color de Si menor –que recuerda algunos de sus momentos con Lykas, en los que no parecía muy segura de sí misma– se acentúa con la mención de las ranas y las transformaciones rítmico-melódicas del acompañamiento. Con la llegada de la nueva escala pentatónica en do, el ambiente armónico cambia volviéndose más tradicional [< acorde de V en el compás anterior]. Suena el canto de las ranas [< **Voici le chant...**= *legisigno indexical remático*], y volvemos a oír tritonos en el bajo [→ distancia entre los mordentes y las corcheas]. Mientras las nuevas células rítmicas [tresillos de corcheas con picados –que se repiten mecánicamente–] recuerdan los chirridos de los grillos, que también «cantan» al anochecer. La última frase de Bilitis la muestra corriendo [< conjunto de *sinsignos* y *legisignos* como: *pressez un peu – tempo–, presque sans voix –carácter/dinámica–, pp...piú pp –dinámica–, ritmos breves que se aceleran]. Su carrera acaba supuestamente antes de entrar en casa de su madre [c.27]. Es entonces, cuando a lo lejos [*pp, très lointain*] se oye el tema de la flauta con la cuarta lidia sonando antes que la escala duplicada [≠ Parte I], el ritmo de corchea + tresillos de semicorcheas amplificado, y los acordes finales –de ritmo sincopado– firmemente sujetos por dos nuevos indicadores de *tempo* y *dinámica* [*tres retenu* y *ppp*].*

Podríamos decir –una vez acabado el análisis–, que la *mise-en-musique* de Debussy refleja las contradicciones [< diferentes procesos armónicos] que experimenta Bilitis en los momentos iniciales de su relación amorosa con Lykas. La ruptura con el universo representado por su madre parece focalizar todo el proceso. En el *poème* de Louÿs, la madre aparece al final como un símbolo del entorno social, que pretende –sin conseguirlo– fijar unos límites a las ansias de libertad de la joven Bilitis. En la propuesta musical, por el contrario, parte del espíritu de su madre es perceptible en ella, tal como muestran los paralelismos entre la segunda frase de la primera parte y la «cantilación» con la que acaba la canción. En este sentido, Debussy nos aporta más información que Louÿs, ya que nos ayuda a aproximarnos desde otra perspectiva a sus anhelos y resistencias interiores. En su propuesta, el universo del que aún forma parte Bilitis es primitivo y extraño [escalas pentatónicas], y –a pesar de eso–

curiosamente tradicional y previsible [escala de Do < V grado de Do M en c. 21; estatismo armónico de los c. 5-9]. El modo lidio, al margen de su proximidad sonora, se intuye aún como algo ajeno, vinculado expresamente al aprendizaje musical [< canto de las ranas → color lidio] y sentimental. De las características del personaje literario, fundamentalmente de su picardía y fascinación por lo que la rodea [< descripciones meticulosamente sensuales], encontramos dos ejemplos: su arabesco inicial y su descripción de la flauta, ambos en la primera parte de la canción. Por todo ello, y a pesar de la descompensación provocada por la extensión de la parte final, podríamos decir que –temáticamente– también existe una estructura quiásmico-especular, con una Bilitis que muestra algo de sí misma antes y después de su experiencia con Lykas; y otra, que –no sin ciertas reticencias– se adentra en ella en las partes centrales de la *mélodie*.

Formalmente, no existe transición entre las partes, que se yuxtaponen unas con otras gracias a la ambigüedad de ciertos acordes y a la continuidad de los diversos motivos. El tema –en sus tres variantes– aparece reforzando esa especularidad, no solo en el comienzo y el final de la canción, sino también como enlace entre las secciones II y III. Respecto al rol desempeñado por el narrador, resulta interesante por dos motivos: 1) su actitud poco definida –aunque esencialmente distante– respecto a sus personajes; y 2) su capacidad para contar una historia prescindiendo de esquemas de desarrollo tradicional, como ocurre –por ejemplo– en la Parte IV, donde logra conciliar el estatismo impresionista de su descripción, con el paso acelerado de Bilitis y el sonido lejano de la flauta.

IV. 2. 2. «La Chevelure»

*Je n'ai jamais vu de cheveux
comme les tiens, Mélisande!...
Vois, vois, vois, ils viennent de si haut
et ils m'inondent encore jusqu'au coeur...
Ils m'inondent encore jusqu'aux genoux!... [...]
Mes deux mains ne peuvent pas les tenir...
Il y en a jusque sur les branches du saule...
Ils vivent comme des oiseaux dans mes mains,
et ils m'aiment, ils m'aiment plus que toi!... [...]
Je les noue, je les noue aux branches du saule.
Tu ne t'en iras plus... Tu ne t'en iras plus...
Regarde, regarde, j'embrasse tes cheveux...
Je ne souffre plus au milieu de tes cheveux...
Tu entends mes baisers le long de tes cheveux?
Ils montent le long de tes cheveux.
Il faut que chacun t'en apporte... Tu vois, tu vois,
je puis ouvrir les mains. J'ai les mains libres
et tu ne peux plus m'abandonner... ³⁸⁹.*

Sin lugar a dudas, «La Chevelure» es la menos bucólica de las tres canciones. De hecho no hay nada en ella que ayude a definirla como tal, del mismo modo que el *poème* de Louÿs tenía poco que ver –por su intensidad y temática– con otros *sonnets* de las «Bucoliques en Pamphylie». El motivo de la cabellera nos sitúa claramente en un ámbito simbolista, tanto poético como musical [*< Pélleas*]; y el relato onírico de Lykas, en el de las narraciones hipodiegéticas, donde el P2 –personaje secundario– es, a su vez, el N3 –sujeto locutor de un relato recogido y transmitido en estilo directo por el P1/N2– [*legisignos simbólico-remáticos* con dos *qualisignos* o facetas narrativas: la autoral y la actoral].

Estructuralmente, esta segunda *mélodie* está dividida en tres partes: 1) una introducción de dos compases ocupada exclusivamente por el tema [c. 1-2], donde la voz de Bilitis da paso al relato de Lykas; 2) una primera parte, en la que

³⁸⁹ Maurice MAETERLINCK, *Pélleas et Mélisande* (Bruxelles: P. Lacomblez, 1892), fragmento del Acto III - Esc. I.

el pastor le explica su sueño [c. 3-18]; y una parte final [c. 19-26], que comienza con una reexposición del tema y donde Bilitis nos explica lo que ocurre a continuación.

En el plano métrico, volvemos en encontrarnos con estructuras especulares casi perfectas [< les sobra un compás al final], donde el tema, tanto en su estado puro [Introducción y comienzo de la Parte II] como cuando aparece profundamente modificado [apariciones en la Parte I y en el final de la Parte II], vuelve a tener un papel destacado.

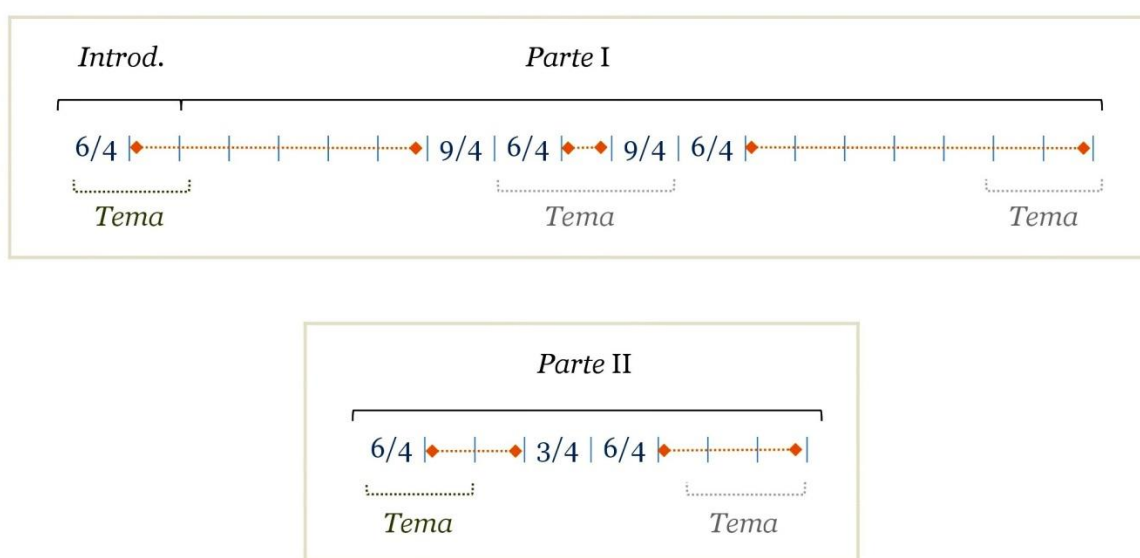


Fig. 56. «La Chevelure» (estructura métrica de la canción)

Pero los paralelismos con «La Flûte» no acaban allí. En esta segunda *mélodie*, el tema también dura dos compases y se divide en dos partes [1ª → escala, y 2ª → ritmo sincopado < *iconicidad* por *afirmación estructural*]; además de contener todos los motivos/elementos temático-formales [*legisignos/sinsignos*], que vertebrarán la canción.

Si en la Parte III de «La Flûte», la prefiguración de la unión amorosa se planteaba a partir de la coexistencia de dos escalas lidias –en Si y Re *b*–, que no llegaban a fusionarse, pero que poseían muchas notas/grados comunes; en el sueño de Lykas, esa unión se produce, y el relato musical la explicita. La elección de la escala cromática es toda una declaración de intenciones; en primer lugar,

por su vinculación con el deseo, y por ser –en este caso– la fusión de dos escalas hexatónicas de tonos enteros, como las utilizadas por Debussy en *Pélleas* [deseo > unión amorosa = escala cromática < hexatónicas → *legisignos icónico-remáticos* del sistema musical, que –respecto al texto de Louÿs– funcionan como *sinsignos icónicos* «metáforas»]; y en segundo lugar, porque la escala cromática es un universo sonoro en sí misma, al contener en su interior todas las escalas de la música occidental, algo que la acerca [< *cualisigno*] a la pasión amorosa con la que sueña Lykas, que también es un universo autosuficiente donde la realidad exterior desaparece.

Escala cromática < dos hexatónicas [en Fa y Fa b]

Hexatónica I
Fa b - Fa - Sol b - La bb - La b - Si bb - Si b - Do b - Do - Re b - Re - Mi b
Hexatónica II

Assez lent

Il m'a dit:

p *Tres expresif*

Acordes en 8^{as} paralelas con valor de negra ┌ / Ritmo de corcheas ┌
Célula de tres negras en dibujo ascendente → / Descenso cromático con saltos de 3^a →
Ritmo sincopado ┌ / Acordes con valor de blanca con punto ┌

Fig. 57. «La Chevelure» (motivos/elementos que configuran el tema)

Entre los motivos/elementos vertebradores contenidos en el tema [*sinsignos réplica de legisigno < afirmación o relatividad material-estructural con adición y sustracción intertextual*], destacan:

- 1) los acordes de 8^a en paralelo y con valor de negra, que –como pulso interno de la subdivisión– neutralizarán la inestabilidad rítmica provocada por las síncopas, y serán los responsables del movimiento cromático en el acompañamiento [*> voz cantada*];
- 2) los acordes con valor de blanca con punto, que señalarán el pulso principal y darán puntual apoyo armónico a las líneas melódicas del acompañamiento y la voz cantada;
- 3) las células de tres negras en dibujo ascendente, que encontraremos como elemento recordatorio en algunas de las reelaboraciones del tema;
- 4) las líneas cromáticas descendentes con saltos de 3^a, que reforzarán algunas de las apariciones del tema cuando éste se muestre muy modificado;
- 5) los ritmos de corcheas, que tendrán un rol relevante supliendo puntualmente al ritmo de síncopa; y finalmente,
- 6) el ritmo sincopado, que contribuirá a la inestabilidad acentual, y a la suspensión armónica de los diferentes fragmentos.

La canción comienza con el tema en compás de 6/4, a velocidad muy lenta [*Assez lent*] y con una dinámica y un carácter acordes con el espíritu de Bilitis [*p, très expressif*], que aparece brevemente al final de la escala cromática descendente [*Fa–Fa b*] trazada por el narrador [N1]. Ciertos analistas han planteado la posibilidad de que el tema aluda icónicamente a la cabellera. Dicha apreciación vendría avalada por la conjunción de la repetición modificada del tema y el inicio del segundo párrafo del *poème* en el compás 10 [*Je les caressais, et c'étaient les miens*]. Por lo que, el entramado melódico-armónico que conforma originalmente el tema [*→ sucesiones de intervalos cromáticos descendentes, saltos entre corcheas, dibujo ascendente en negras*] funcionaría como un *sinsigno icónico* metáfora de la larga y ondulada cabellera de Bilitis. Otro de los aspectos interesantes que encontramos en la Introducción tiene que ver con el rol del narrador, cuyo punto de vista percibimos en el comienzo instrumental de la *mélodie*, justo antes de que Bilitis sume a su discurso en el

último cromatismo del compás 2. Los paralelismos melódicos entre la melodía de la voz cantada y el acompañamiento –que también encontraremos en algunos de los fragmentos de Lykas– muestran una evidente sintonía entre ambos –y, por tanto, una mayor implicación del narrador en el relato de sus personajes–, que contrasta con su actitud distante en «La Flûte de Pan».

Introducción y Parte I

1-6	<p>Il m'a dit: «Cet-te nuit, j'ai rê-vé. J'a -vais ta cheve --- lure au - tour de mon cou.</p> <p>U U - U U - U U - U - U U U - U U -</p> <p><i>Assez lent</i> <i>Moins lent</i></p>
7-9	<p>J'a -vais tes che - veux comme un col - lier noir au tour de ma nuque et sur ma poi - tri ----- ne</p> <p>U - U U - - U U - U U U U - U U U U - U</p>
10-11	<p>Je les ca - res - sais, et c'é-taient les miens; et nous é - tions li - és pour tou-jours ain - si,</p> <p>U U U U - U U - U - U - U U U U U - U - U</p>
12	<p>par la mê-me che ----- ve --- lu --- re la bou - che sur la bou ----- che,</p> <p>U U - U U U U - U U U U U U U</p> <p><i>En pressant</i></p>
13	<p>Ain - si que deux lau - riers n'ont sou --- vent qu'un - e ra - ci ----- ne.</p> <p>U - U U U U - U U U U U U U</p> <p><i>Tempo primo</i></p>
15-17	<p>Et peu à peu, il m'a semblé, tant nos membres é - taient confon - dus, que je de-ve-nais toi - - mê - - me</p> <p>U U U U U U U U U U U U U U U U U U U U U U U</p> <p><i>En pressant peu à peu</i></p>
18-19	<p>ou que tu en - trais en moi com - me mon son --- ge».</p> <p>U U U U - U - U U U</p>

tiempo fuerte → / tiempo débil → / parte débil ---->

Fig. 58. «La Chevelure» (acentos prosódicos y musicales de la Introducción y la Parte I)

Finalmente, también me gustaría señalar que en la Introducción ya encontramos una pequeña muestra del desplazamiento generalizado de los acentos de texto poético a partes o tiempos débiles del compás, que caracterizará toda la canción (figs. 58 y 59); lo cual influirá –a su vez– en que muchos de ellos no lleguen a ser transpuestos con la misma precisión que en la canción anterior, y en que la métrica interna de la voz cantada –siempre condicionada por el cromatismo del acompañamiento– parezca responder más a la de un compás ternario simple [3/4], que a la de los compuestos [6/4 y 9/4] escogidos por Debussy.

La Parte I [c. 3-18] comienza con un cambio de *tempo* [**moins lent**] y una matización expresiva [*passionnement concentré*], reemplazadas pocos compases después por otras indicaciones no solo de *tempo* y expresión, sino también de dinámica, que reflejarán una parte relevante del desequilibrio y la intensidad emotiva que acompañan el relato de Lykas. De cara a una exposición diáfana, que permita comprender los múltiples matices que ofrece esta larga y compleja Parte II, centraré mi análisis de su *mise-en-musique* siguiendo las frases de Lykas y no la traslación de los párrafos del *poème*, como en la canción anterior:

- ***Cette nuit, j'ai rêvé. J'avais ta chevelure autour de mon cou*** [c. 3-6] → Rítmicamente, los primeros cuatro compases del acompañamiento siguen las mismas pautas que la mayoría de compases de la Introducción: ritmo de blanca con punto en el bajo, de negra en las voces intermedias, y sincopado, en los acordes de la mano derecha. En este inicio, las frases musicales están formadas por dos compases, donde el segundo es una réplica casi exacta del primero; y se unen entre sí partiendo del mismo mecanismo, es decir, copiando el modelo de la primera, pero variando su final [*sinsigno* réplica parcial del *legisigno* tema < *iconicidad* por *afirmación material-estructural* con *adición* y *sustracción intertextual*]. En la línea vocal, las dos frases –de inicio acéfalo, finales en mitad de compás y acentos expresivos en ***nuit*** y ***chevelure***– copian el ritmo y la melodía cromática de las negras del acompañamiento. En el plano melódico, destaca la presencia de tritonos: el primero de ellos [Fa *b* – Si *b* < final de la Introducción de

Bilitis], en el primer tiempo de cada compás; y el segundo [Fa – Si], en el cambio armónico que tiene lugar en el final del compás 6. La movilidad interna de las frases aparece determinada por los cromatismos de las voces intermedias, que la voz cantada replica a modo de arabescos sobre el primer grado de las dos hexatónicas [Fa y Fa b], mientras los acordes sincopados se mantienen invariables y el bajo oscila armónicamente entre el I grado de Sol b Mayor y el VI de Sol menor.

- ***J'avais les cheveux comme un collier noir autour de ma nuque et sur ma poitrine*** [c. 7-8] → En el plano de los parámetros secundarios, esta larga frase musical comienza con nuevas indicaciones de movimiento e intensidad, que reflejan un aumento de la tensión emocional [*en augmentant peu a peu*, reguladores de apertura generalizados, *mf* en el acompañamiento]. Rítmicamente, y a pesar de seguir en su conjunto las pautas ya mencionadas, en el bajo desaparecen las blancas con punto, mientras el ritmo sincopado se mantiene inalterable y las negras de las voces intermedias abandonan los arabescos para centrarse en una bajada cromática casi idéntica en ambos compases. Métricamente, encontramos el primer cambio de compás de la canción en el paso del 6/4 [c. 7] al 9/4 no indicado [c. 8], ampliación rítmica de carácter expresivo, que parece responder musicalmente a la ampliación sintáctica del texto. La línea vocal, por su parte, sigue rítmicamente las negras del acompañamiento, salvo en los ritmos de tresillo del compás 8, que coinciden con dos de sus tres saltos expresivos [*autour de ma nuque et sur ma poitrine*]. Melódicamente, el cromatismo descendente de La₃ a Fa₃ [c. 7]/Sol b₃ [c. 8], que tiene lugar en el acompañamiento y la línea vocal, se ve alterado en esta última por la inclusión de dos notas procedentes del ritmo sincopado [Si y Do], que –sumadas al Sol natural con el que había acabado el compás 6, y al La natural con el que comienzan el 7 y el 8– parecen presagiar un cambio armónico hacia Do.
- ***Je les caressais, et c'étaient les miens; et nous étions liés pour toujours ainsi*** [c. 9-10] → En estos compases, encontramos la primera reelaboración amplificadora –y sin segunda parte– del tema [<

iconicidad material-estructural con relatividad intertextual], donde se mantienen los ritmos básicos de blanca con punto en el bajo, las células de tres negras en la voz superior del acompañamiento, y el ritmo de dos corcheas con dibujo descendente en la mano derecha –aunque inserto en un ritmo de tresillo a contratiempo, y con la densidad sonora de los acordes de negra desplazada a su parte débil–. Armónicamente, todo el fragmento gira en torno a la escala hexatónica de tonos enteros de Do [\rightarrow Do–Re–Mi–Fa#/Sol b –La b –Si b], cuya presencia ya se anunciaba, y que en estos dos compases vemos con claridad en el movimiento descendente de la línea vocal, el ascendente de la línea superior del acompañamiento, y en las dos combinaciones curvilíneas de ambas (fig. 59), en una más o menos clara alusión a la cabellera, de la que hemos hablado anteriormente.

La presencia de una única escala hexatónica –en lugar de una escala cromática derivada de la fusión de dos de ellas– ratifica que la unión con Bilitis aún no se ha producido, y que la escala hexatónica de Do representa simbólicamente a Lykas en su primera acción como sujeto activo [*legisigno simbólico-remático* personaje = *sinsigno simbólico-remático* escala, réplica parcial por *relatividad* del *legisigno icónico-remático* hexatónica en Do y del *legisigno simbólico-remático* tema].

- ***Par la même chevelure la bouche sur la bouche*** [c. 11] \rightarrow En el plano métrico nos encontramos con un segundo cambio a compás de 9/4, que –como el anterior– es también de carácter expresivo, ya que tien por objetivo prolongar la duración de *bouche*, mientras dinámicamente se alcanzan cotas de intensidad sonora inusitadas [*mf* > *cresc.* > *f*], y la voz cantada llega a su primer climax con una escala ascendente, que abarca la extensión casi total de su registro [do b_2 –fa #4]. En el plano armónico, toda la frase está en Do lidio (fig. 59), mostrándonos inesperadamente el enorme impacto emocional que ha supuesto para Lykas su encuentro con Bilitis el día de la Jacintias.

The image displays three systems of musical notation for the piece «La Chevelure». Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 1-9) features the lyrics: «ne. Je les ca-res-sais, et c'étaient les miens:». The second system (measures 10-11) features: «et nous é-tions li-és pour tou-jours ain-si,». The third system (measures 12-13) features: «par la mè-me che-ve-lu-re la bou-che sur la bou-che,». Annotations include 'Hexatónica en Do' in boxes above the vocal lines, 'Cresc.' markings, and 'Do lidio' in a box within the piano part. The piano part shows a chromatic ascent in the right hand and a more static accompaniment in the left hand.

Fig. 59. «La Chevelure» (hexatónica en Do y Do lidio)

- ***ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine*** [c. 12-13]
 → Métricamante se vuelve al compás de 6/4 en *tempo primo*, y la gran intensidad alcanzada se ve abruptamente contenida por un ***p*** *subito*, que se prolonga hasta el final de la frase; mientras las síncopas breves que oímos en *f* apoyando a *bouche*, aparecen a modo de reverberación en la mano derecha del acompañamiento. En el plano melódico-armónico, la voz cantada permanece tranquila en la parte media-grave de su registro, mientras el acompañamiento se mueve por la tonalidad de Sol [Mayor/Menor = V grado de Do], incrementando de este modo su carácter suspensivo.
- ***Et, peu a peu, il m'a semblé, tant nos membres étaient confondus, que je devenais toi-même ou que tu entras en***

moi comme mon songe [c. 14-18] → con el compás 14 llega una nueva indicación de *tempo*/dinámica [*en pressant peu à peu et augmentant*], curiosamente coincidente con las palabras del texto y mucho más precisa que la del compás 11; así como un *pp* inicial que llegará a *f* con regulador abierto tres compases después, y a *ff* en el compás siguiente. Rítmicamente, el acompañamiento se mantiene casi inalterable del compás 14 al 16, para ofrecer a continuación [c. 17-18] una variación del tema con síncopas y ritmos combinados de negra y corcheas. En lo relativo a los acentos, destacan cuatro [**peu**, **même**, **moi** y **songe**], el primero y el último, emplazados en tiempo fuerte en los extremos de la frase, y los dos intermedios –de gran valor expresivo–, en tiempos débiles de su parte central. En el plano melódico, tanto la voz como el acompañamiento se mueven en un registro medio hasta el final del compás 16, donde la voz cantada llega a su nota límite –tras un largo crescendo escalonado y un salto preparatorio de 4ª–, y en el que la mano derecha del acompañamiento se instala en el registro agudo; la densidad acórdica, las disonancias de 7ª y las 8ªs paralelas adquieren nuevo protagonismo; y el color de Si Mayor [c. 17] / Si lidio [c. 18] vuelve a remitirnos a «La Flûte» (fig. 61).

Parte II

20-23 Quant il eut a-che-vé il mit dou-ce-ment ses mains sur mes é-----pau---les, et il
 U U - U U - U U U U - | U U U U U U | U - U

Tempo primo, plus lent

24-25 me re-gar-da d'un re-gard si ten-dre, que je bais-sai les yeux a-vec un fris-son
 U U U - | U U U U - U U U U U U - U U U U U -

Très lent

tiempo fuerte → / tiempo débil → / parte débil ---->

Fig. 60. «La Chevelure» (acentos prosódicos y musicales de la Parte II)

Con la reexposición del tema [c. 19-20 = inicio Parte II], vuelve el *tempo primo* y el *piano très expressif*. A la vez que Bilitis y el narrador recuperan su protagonismo, y el ambiente se calma y destensa, gracias a un acompañamiento carente de densidad sonora y a una línea melódica que se mueve con ligereza en el registro medio-grave de la voz. Coincidiendo con la mirada de Lykas –a la que Bilitis alude en el compás 23–, encontramos su última línea ascendente con un expresivo punto culminante [si *tendre*] en do [nota más aguda de su registro]. A partir de allí, su sonido se desvanece poco a poco [*pp* con regulador de cierre + dibujo descendente hasta el do₁] hasta acabar en un estremecimiento, mientras el relato del narrador continúa amplificando el estremecimiento de Bilitis con una reiteración desgajada y reverberante del inicio del tema, y acabando con la repetición del acorde de Sol *b* menor, que –tres compases antes– había acompañado la expresión amorosa de Lykas.

16
 .taient confondus, que je de.venais toi-mê - me ou que tu entrais en moi comme mon

18
 son - ge. Quand il eut achevé —

1º Tempo I, plus lent

Tema

p Très expressif

Acordes de 8ª a distancia de 7ª
 Acordes de 8ª a distancia de 5ª
 8ª paralelas

Fig. 61. «La Chevelure» (final de la Parte I y reexposición del tema en la Parte II)

En concordancia con el poema, la canción plantea dos maneras de expresar el deseo amoroso:

- la de Bilitis → más delicada y atenta a los detalles e inflexiones del texto, a la que el narrador acompaña con sutileza y elegancia; y
- la de Lykas → rotunda, intensa y cercana a la expresión cantada tradicional con sus irregularidades rítmicas, sus puntos culminantes, sus aceleraciones, *crescendi* y saltos expresivos, que el narrador construye sirviéndose de grandes despliegues dinámicos, y de un entramado armónico original y complejo.

Sin embargo, si tuviera que resaltar un aspecto realmente relevante de esta *mise-en-musique*, escogería la conexión que establece Debussy entre los labios que se unían en «La Flûte» y el beso de «La Chevelure». Gracias a la utilización de la escala lidia, un recurso aparentemente simple, ambas imágenes se superponen, creando no solo un vínculo narrativo entre ambas canciones al conectar simbólicamente el sueño de Lykas con el recuerdo de aquel día, sino también entre dos textos poéticos, que –debido a las peculiaridades de «La Chevelure» y al discurso disruptivo de Louÿs– parecían funcionar sin conexión aparente.

IV. 2. 3. «*Le Tombeau des Naiïades*»

*Ne m'abandonne pas... Il vient.
Quand il passera près de moi,
O dieux, vais-je mourir de joie!... 390*

Uno de los interrogantes que plantea la transmutación musical de Debussy es si realmente concibió *Trois Chansons* como un *cycle* o un *recueil*. Según Beltrando-Patier las tres canciones no forman un ciclo porque «ne prétendent pas s'enchaîner ni présenter d'unité autre que textuelle» y porque «on y constate même la coexistence de deux types d'écriture antagonistes: un flux vocal étroit, chuchote (*La Flûte de Pan*) et un flux large, déclamé (*La Chevelure*)». En su opinión, las cinco melodías de Kœchlin³⁹¹, por el contrario, forman un ciclo porque poseen «une forme homogène et continue», cuya desaceleración gradual acaba convirtiendo la canción final en «[une] sorte de conclusion musicale et poétique» (1995, 111). Sin embargo, hay dos aspectos que Beltrando-Patier parece no tener en cuenta. En primer lugar, resulta problemático hablar de falta de continuidad musical, cuando el texto poético es en sí mismo tan disruptivo; y, en segundo lugar, no tiene sentido establecer paralelismos con las canciones de Kœchlin, porque sus textos corresponden a la última parte del *roman*, cuya temática es mucho más compacta y propicia a una reflexión final tanto poética como musical. Algo que no encontramos en las «Bucoliques en Pamphylie», cuyo final es abierto y voluntariamente poco hilado en sus poemas finales. Por otra parte, ¿no fue el propio Debussy quien escogió los poemas –incluido, el que analizaremos a continuación– y quien mantuvo su orden tal como aparecen en el *roman* de Louÿs? ¿Qué es lo que caracteriza en última instancia un ciclo musical? ¿La homogeneidad estética, la lógica narrativa, la repetición de mecanismos, su tipo de enunciación? ¿Tiene sentido plantearse todas estas cuestiones cuando el lenguaje poético se muestra tan

³⁹⁰ Gabriel MOUREY, *Psyché: poème dramatique en trois actes* (Paris: Mercure de France, 1913), fragmento del Acto III - Esc. I.

³⁹¹ A las que hago referencia en la nota 354.

ambiguo y poliédrico en sus planteamientos formales, y el musical está a las puertas de la atonalidad con todo lo que eso conlleva? Y, finalmente, ¿por qué escogió Debussy estas tres canciones y no otras?

En mi opinión, su elección apunta a la necesidad de trascender la realidad estética del momento, de mostrar lo que hay más allá de la tradición, de ahí su alejamiento de los tópicos y el carácter único que le otorga a cada una de las canciones. La *mélodie* «romantique»³⁹² y la poesía bucólica están muertas – parece querer decirnos– como las ninfas y los sátiros, pero no así la joven Bilitis que transita por ese mundo poético-musical en decadencia. En este sentido, la única continuidad posible la encontraríamos en ella, en su manera de expresarse y de relacionarse con otros personajes, y en un narrador musical que la acompaña, a la vez que establece sutiles vínculos de continuidad entre las tres canciones, y nos muestra el universo inestable y cambiante que la rodea.

Fundamentalmente, «Le Tombeau» se diferencia de «La Flûte» y «La Chevelure» en que: 1) no tiene un tema claramente destacado de resto [*legisigno simbólico decisigno*], aunque lo encontremos en la apertura y el cierre de la canción (fig. 62); y en que 2) no posee macro-estructuras métricas especulares [*legisignos icónicos diagrama*], ni está dividida en secciones o partes [*legisignos simbólicos decisignos*], por lo que podríamos afirmar que – como canción– es un *continuum* de principio a fin con el tema como elemento generador y, a la vez, acotador de la experiencia.

Sin embargo, sería desacertado ignorar que esta tercera *mélodie* presenta cierto equilibrio en la disposición de sus diferentes centros tonales, con la tonalidad de Fa# [m/M] abriendo y cerrando la canción [*legisigno icónico diagrama*] (fig. 63); a la vez que muestra un funcionamiento métrico estable [compás de 4/4 + tres cambios puntuales a 2/4 → ampliaciones expresivas], con un ritmo de semicorcheas onnipresente en la mano derecha del acompañamiento [< motivo del tema = *sinsigno icónico-remático*, único elemento permanente en las 9 variantes o réplicas], y una concordancia casi perfecta de acentos prosódicos y musicales en la línea vocal.

³⁹² Fundamentalmente, la asociada al Romanticismo tardío de influencia alemana.

EL TEMA Y SUS MOTIVOS [c. 1-2]

VARIANTE 1 [c. 5] **VARIANTE 2** [c. 9] **VARIANTE 3** [c. 11]

VARIANTE 4 [c. 15-16]

VARIANTE 5 [c. 19] **VARIANTE 6** [c. 20] **VARIANTE 7** [c. 21] **VARIANTE 8** [c. 23]

VARIANTE 9 [c. 30-32]

Fig. 62. «Le Tombeau des Naïades» (el motivo inicial y sus variantes)

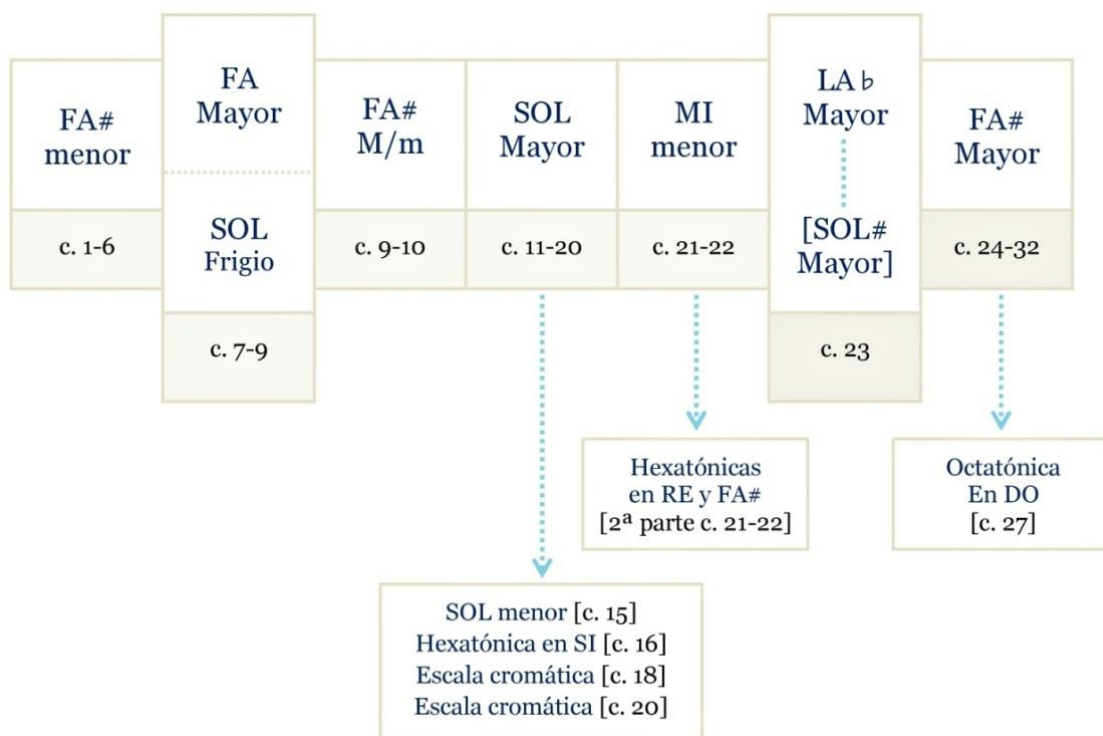


Fig. 63. «Le Tombeau des Naïades» (centros tonales)

«Le Tombeau» comienza con tres indicaciones de tempo, dinámica y carácter [*très lent*, *pp*, y *doux et las* → coincidiendo con la aparición de Bilitis en el compás 2], que son como un *dejà-vu*, sobre todo si las comparamos con las que encontramos al inicio de «La Flûte». El adjetivo *las* da idea de la dificultad para caminar que tiene Bilitis en el momento de su aparición, algo que Louÿs ya avanzaba con su encadenamiento de yambos y que Debussy «traduce» rítmicamente con su retahíla inicial de corcheas en ritmo binario [*legisigno simbólico del objeto mediato* Bilitis]. El tema muestra varios cromatismos, y cierta ambigüedad tonal que tarda en desaparecer. La repetición de células rítmicas de cuatro semicorcheas constituye su aspecto más destacado; en primer lugar porque –al sumarse a algunas disonancias– alude simbólicamente al clima desapacible, ventoso y frío [*legisigno simbólico del objeto dinámico* tormenta invernal] en el que transcurre esta *mélodie*, y que confirmará anafóricamente la voz de Bilitis en los compases siguientes; y por otra parte, porque –como ya ocurriera en las anteriores canciones–, muestra cómo construye Debussy su discurso a partir de una sistematización de las réplicas, donde una primera célula o motivo crece sumando repeticiones más o menos exactas de sí misma, y

donde las unidades superiores resultantes se ven replicadas tal cual son, o con pequeñas variaciones en su parte final, que conducen –a su vez– a réplicas más libres del modelo inicial. Aunque este sistema generador de variantes es el predominante en *Trois Chansons*, Debussy no lo emplea siempre con el mismo rigor –como comprobaremos a lo largo de esta canción–. Sin embargo, podemos detectar claramente su presencia en la transmutación musical del primer párrafo del poema [c. 1-8], donde tenemos:

- el tema [c. 1-2] y una réplica exacta del mismo [c. 3-4] –como en «La Flûte»–, más
- una segunda replica parcial del tema, con cambios rítmicos y armónicos en la mano izquierda [c. 5-6], y melódicos en la derecha [segunda parte del c. 6];
- a la que sigue una réplica parcial de la réplica, con variación melódica en la mano derecha y una ampliación métrico-expresiva en su parte final [< cambio a 2/4 en c. 8].

Primer párrafo

1-5

Le long du bois cou - vert de giv - - - re, je mar - - chais; mes che - veux de - vant ma bou - che

U U U - U U U U | U U U | U U - U U U - U

Très lent

5-8

se fleu - ris - - saient de pe - tits gla - çons, et mes san - - da - les é - taient lour - des de nei - ge fan - - geu - se et tas - - - - - sée.

U U U - U U U U | U U U - U U U - U U U - U U U - U

tiempo fuerte → / tiempo débil → / parte débil>

Fig. 64. «Le Tombeau des Naïades»
(acentos prosódicos y musicales del primer párrafo)

Rítmicamente, la voz cantada sigue las pautas acentuales del texto de Louÿs, de un modo similar al de «La Flûte». La única «transgresión» rítmica de estos primeros ocho compases la encontramos en el 6, donde el narrador opta por ignorar el acento de *petits* para crear una estructura quiásmica de tresillos

acorde con el arabesco melódico, que parece ilustrar [*legisigno icónico* metáfora] los copos de nieve que se posan junto a la boca de Bilitis, recurso expresivo que coincide precisamente con la aliteración de fricativas sordas del texto de Louÿs.

En el plano melódico-armónico, la voz cantada se mueve en un registro inicial de 8ª [Re₃ – Re₄] –similar al de «La Flûte», aunque mucho menos restringido a su zona media-grave–, y sobre un inicio poco claro en Fa# menor, que vuelve a asociar a Bilitis con tonalidades menores [¿clima interior?], que dura hasta el compás 6, donde hace su aparición melódica la escala frigia de Sol, contrastando armónicamente con la tonalidad de Fa Mayor del acompañamiento. Es entonces cuando el cansancio y el entusiasmo contenido de Bilitis [*cualisigno* del *legisigno simbólico* personaje, vinculado al *legisigno simbólico decisigno* frase musical] se materializan en un dibujo descendente que se desacelera rítmicamente [la aliteración de fricativas sonoras + el ritmo de tresillos], a la vez que se impregna del color oriental del modo frigio moderno³⁹³ [*cualisigno*] y del simbolismo extramusical del tono frigio clásico³⁹⁴, tradicionalmente vinculado al ditirambo y, por tanto, a Dioniso y su cortejo de ménades y sátiros [> modo frigio = *legisigno simbólico* del motivo/personaje sátiro].

Coincidiendo con el regreso a la tonalidad de FA# [M/m], que acompaña la inesperada aparición del pastor [c. 9-10], encontramos la segunda variante del tema (fig. 62), que se desplaza a la 8ª baja, e introduce acordes de negra duplicados y un ritmo breve de síncopa muy similar al que encontramos en «La Chevelure», cuando Lykas compara su soñada unión con Bilitis con la raíz de dos laureles. La iconicidad entre ambos motivos parece corroborar cierto grado

³⁹³ El modo frigio moderno deriva del *Deuterios authenticus* –o Modo III en mi– de la música medieval, el cual deriva a su vez de la escala frigia de época imperial, que –en contrarse con el antiguo tono griego– fijó Claudio Tolomeo en el siglo II d. C.

³⁹⁴ El tono frigio griego –o tono en re– fue una de las primeras escalas de la música griega, y, como muestra de su antigüedad, aparece asociada al primer *Himno délfico* y al *Epitafio de Seikilos* [«MIENTRAS TE PAREZCA QUE VIVES, NO TE LAMENTES, NI POCO NI MUCHO DE LO POCO QUE DURA EL VIVIR, QUE SU FINAL LO RECLAMA PARA SÍ KRONOS» (En GARCÍA BACCA 1990, 373)]. Según Aristóteles, la escala frigia era una armonía conveniente para el hombre, porque era orgiástica y patética a la vez. De ahí que el ditirambo –de carácter agitado y que conducía al extasis dionisiaco a través de la danza– se afinara siguiendo las armonías frigias e hipofrigias (REDONDO 2006, 82).

de similitud –en su pragmatismo, virilidad, visión de la vida...– entre ambos personajes masculinos [ritmo de síncopas en esta canción = *sinsigno icónico* por *afirmación intertextual*, a la vez que *cualisigno icónico* de los *legisignos simbólicos* pastores].

El modo empleado por el narrador para caracterizar al pastor [< *cualisignos*] es claro, conciso, y perceptible en dos aspectos concretos:

- hombre «mayor» → ámbito vocal: registro medio-grave [Do₃ - Do₄], del que utiliza fundamentalmente su mitad inferior;
- de expresividad limitada → frases monótonas que –salvo la primera– comienzan y acaban por la misma nota; desarrollo melódico simple; rítmica pesante y poco sugerente; dinámica previsible.

Por el contrario, la caracterización de Bilitis –en su única frase como personaje de *Trois Chansons*– nos la presenta como:

- una mujer joven → ámbito vocal: registro medio-agudo [Sol₃ – Mi₄];
- apasionada → persistente ritmo de semicorcheas de su línea melódica;
- creativa y amante de los placeres → frase de desarrollo mucho menos previsible, a pesar de comenzar y acabar por la misma nota; arpeggios que acompañan su intervención [< 3^a variante del tema], y que parecen evocar la sonoridad de una lira³⁹⁵, presagiando indirectamente lo que ocurrirá tras su marcha de Panfilia [< arpeggios = *sinsignos indexicales*].

Armónicamente, la intervención de Bilitis y las que restan del pastor se ven enmarcadas por un acompañamiento en Sol M, que pasa a menor tras la constatación de la muerte de los sátiros, para –seguidamente– verse superado [c. 16] por la sonoridad ambigua de la escala hexatónica en Si [*Les satyres et les nymphes aussi*], y por el «desorden» cromático generado por la conjunción de las hexatónicas en Do# y Re del compás 18 [*La trace que tu vois est celle d'un...*]

³⁹⁵ Aunque el simbolismo asociado a la bucólica y al ditirambo aparece ligado a instrumentos de viento como la siringa o el *aulos*, no hay que olvidar que, según la tradición, Arion -el legendario tañedor de lira de Lesbos, que fue coetáneo de las poetas Erina y Safo, y al que inmortalizó Heródoto en uno de sus relatos- «perfeccionó el ditirambo, o canto de Baco, [e] [...] introdujo los sátiros en los coros» (DÍAZ 1865, 109). Por lo que la lira funcionaría –en este caso– como nexo de unión entre uno de los géneros, que define la etapa de Bilitis en Panfilia, y la lírica monódica, que conocerá a través de Safo en Mitilene.

15
Les sa - ty-res et les nymphes aus-si. Depuis trente

17
ans il n'a pas fait un hi-ver aussi ter-ri-ble. La trace que tu vois est celle d'un

SI-DO#-RE#-FA#-SOL#-LA#

Hexatónica I

Cromática → DO#-RE-RE#-MI-(FA)-FA#-SOL-SOL#-LA-LA#-SI-SI#/DO

Hexatónica II

Fig. 66. «Le Tombeau des Naïades»
(escalas hexatónicas de los compases 16 y 18)

Con la llegada al compás 20, finaliza el acompañamiento melódicamente envolvente [*<* variantes del tema 3, 4 y 5], que había acompañado el estatismo de los personajes en medio de la ventizca; mientras la ampliación métrica, que supone la segunda adición de un compás de 2/4, sirve para introducir una escala cromática «resquebrajada» [*<* combinación de cuatro octatónicas *<* tres acordes de 7^a disminuida³⁹⁶ (fig. 67)], donde los ritmos de semicorcheas [*<* ligados de dos, en dibujo descendente, *très diminuendo*] adquieren un tono pesado y extrañamente triste.

³⁹⁶ No deja de ser paradójica la utilización en este punto de este tipo de acordes, cuya resolución –en la armonía tonal– se caracteriza por la ambigüedad que los precede, y por las múltiples posibilidades que ofrecen respecto a la resolución de dominante tradicional. Obviamente, Debussy los emplea como fundamento constructivo, pero no deja de ser interesante su simbolismo en tanto elemento configurador de una escala, que –en Centroeuropa– se vislumbraba como la mejor solución posible a las aporías de la tonalidad.

Hexatónica I → FA# - SOL# - LA# - SI# - RE - MI / FA - SOL

Hexatónica II → RE - MI - FA# - SOL# - SI b - DO/RE b - MI b

Escala cromática
DO - DO# - RE - RE# - MI - FA - FA# - SOL - SOL# - LA - LA# - SI
SI# RE b MI b SOL b LA b SI b DO b

Acordes de 7ª disminuida [< Octatónicas]

- 1ª voz → Fa# - Sol# - Mi b - Fa - Do - Re - La - Si b
- 2ª voz → Do# - Si# - Si b - La - Sol - Fa# - Mi - Re#
- 3ª voz → La# - La - Sol - Sol b - Mi - Mi b - Do# - Do
- 4ª voz → Mi - Re# - Re b - Do - Si b - La - Sol - Fa#
- bajo → Do# - Si b - Sol - Mi

Fig. 67. «Le Tombeau des Naïades»
(escala cromática del compás 20 y escalas hexatónicas de los compases 12 y 22)

Con el cambio a Mi m en el compás 21, el narrador parece querer indicarnos cambios en el personaje del pastor, que vuelve al registro grave con un *très doux* expresivo, mientras insta a Bilitis a permanecer junto a la congelada fuente de las ninfas. Sin embargo, las escalas hexatónicas, que oímos en dibujo ascendente [7ª variante del tema, segunda parte c. 21-22], no parecen presagiar nada bueno, tal como reflejará casi de inmediato la línea de Bilitis que, con un ritmo acelerado en dibujo ascendente, se situara prácticamente en el límite agudo de su registro al constatar los golpes dados por el pastor en el hielo de la fuente [ritmos de semicorchea + corchea con punto, c. 23- 24]. El compás 24 –última ampliación expresiva de la canción, donde un *crescendo* [$> f$, c. 25] refuerza la crispación de la 8ª variante del tema en su vuelta definitiva a la tonalidad de FA#– supone la preparación del salto definitivo de Bilitis al punto culminante de la canción [*où ja|dis riaient les Naïades*]. Si en el poema de Louÿs, Bilitis parecía no reaccionar a la acción del pastor, en esta tercera canción abandona la expresividad tranquila y relativamente relajada que la ha

acompañado a lo largo del ciclo [cualisigno del personaje], para expresar su alarma de un modo tradicional [climax expresivo en *f* abordado por salto ascendente tras un ascenso escalonado = *legisigno icónico* diagrama], aunque sin trazas de sentimentalismo.

26

Il pre - nait de grands morceaux froids, et les soule.vant vers le ciel

Octatónica en DO

DO - DO# - MI *b* - MI - FA# - SOL - LA - SI *b*

S T S T S T S

Acordes de 7ª disminuida combinados

FA# - LA - DO - MI *b* ←

DO# - MI - SOL - SI *b* ←

Fig. 68. «Le Tombeau des Naiades» (escala octatónica del compás 27)

En los compases finales de la *melodie*, la tensión de Bilitis va cediendo con dificultad, tal como reflejan: el dibujo envolvente de semicorcheas que regresa al acompañamiento; los acordes de Re, que a modo de golpes, oímos en el último tiempo de los compases 25 y 26; la octatónica en DO, que encontramos en el compás 27 y cuyo dibujo descendente contrasta con el gesto del pastor (fig. 68); o los reguladores de la línea vocal [con *f* en el acompañamiento] que ayudan a resaltar las últimas palabras de una Bilitis perpleja, que observa al pastor mirando a través del hielo [c. 28 y 29].

La canción acaba con una reexposición parcial del tema [c. 30-32], en la que por primera vez encontramos momentos de silencio en la mano derecha, y donde Bilitis parece alejarse del lugar casi imperceptiblemente [> efecto eco = conjunto de *legisignos icónicos* → compases 30-31: *sf* + regulador de cierre > *p*

+ retenu; compás 32: $f > p$ + calderón y regulador de cierre, con cambio a registro más agudo en ambas manos del acompañamiento].

Como cierre de estos tres análisis musicales, me gusta señalar un aspecto que Beltrando-Patier tampoco ha considerado en su análisis de *Trois Chansons* y que –en mi opinión– contribuye de un modo significativo a su definición como ciclo de *mélodies*. Como ya hemos visto, «La Flûte» nos muestra un entorno bucólico –cambiante, pero aún pleno–, donde las diferentes escalas de Si son las protagonistas. Con «La Chevelure», el entorno desaparece para dar paso a una prefiguración onírica de la intimidad amorosa, cuya autosuficiencia representa simbólicamente la armonía de la escala cromática. Y con «Le Tombeau» volvemos al entorno agreste de la bucólica –hermoso aún, a pesar de su descomposición–, donde todo parece reorganizarse alrededor de la tonalidad de Fa#M. Por lo que, si relacionamos armónicamente la primera y la tercera canción –y más concretamente sus respectivas tonalidades dominantes– nos encontraríamos con una semicadencia de dominante [Si – Fa# → *sinsigno icónico* diagrama armónico de *Trois Chansons*], que plantearía un final suspensivo, acorde con el ideario estético de Debussy y con el final abierto trazado por Louÿs.

V.

CONCLUSIONES

La hipótesis inicial o *abducción*, que ha dado pie a este trabajo de investigación, parte de dos premisas basadas en mi propia experiencia musical: 1) es posible analizar los diferentes planos de significación poético-musical de un ciclo de *mélodies*, tal como plantea la praxis *liederística*; pero 2) para comprender mejor la interrelación entre literatura y música, es necesario un mayor conocimiento del texto literario, no sólo desde un punto de vista formal, sino también en lo relativo a su contexto de creación, de cara a contrastarlo con su *mise-en-musique* y el contexto del que esta surgió. En este sentido, la Literatura Comparada se erigía como la disciplina más adecuada para llevar a cabo este tipo de investigación, debido a su naturaleza esencialmente abierta e interdisciplinar.

Como ya he mencionado en la Introducción, la primera gran dificultad fue establecer un marco metodológico adecuado, ya que los estudios comparados de literatura y música presentan pocos modelos contrastados de análisis intersistémicos; a lo que hay que sumar el escaso interés que dichos estudios muestran en la actualidad por el *lied*, la *mélodie* y demás variantes de la canción de concierto, a pesar de su innegable calidad poético-musical.

La elección de la semiótica de Peirce vino determinada principalmente por la sutileza de su tipología *sígnica*, y por su profunda imbricación con el conocimiento humano, que permite conectarla fácilmente con la antropología, los estudios del Imaginario o las ciencias cognitivas, y escogerla como marco aglutinador de otras propuestas metodológicas más restrictivas y específicas. Precisamente, es esa imbricación con el conocimiento –y no con la lingüística, como la Semiología de origen saussuriano– la que la convierte en relevante para esta investigación, al permitir una aproximación a la significación musical sin lastres innecesarios y teniendo en cuenta toda su especificidad. Y, aunque

inicialmente no había contemplado llevar a cabo un estudio sobre la problemática de la significación, creo que su inclusión como preámbulo del marco metodológico ha servido para esclarecer conceptos como los de referencialidad, contenido semántico, discursividad o expresividad musical, muy relevantes todos ellos en cualquier estudio de este tipo; y para constatar, por otra parte, la pervivencia acrítica de ciertos planteamientos decimonónicos, que siguen condicionando –en mayor o menor medida– nuestra visión de la música, y dificultando nuestra aproximación a lo que ha definido cultural, ideológica y contextualmente el sistema tonal.

La aplicación de la semiótica de Peirce –a partir de lo planteado por José Luiz Martinez en su estudio de la música indostánica– ha dado interesantes resultados, incluso cuando se trata de ámbitos tan poco «conflictivos» *a priori* como el de la *indexicalidad* propia de ambos lenguajes. En esta área, por ejemplo, se han encontrado muchos signos musicales, que siguiendo pautas tradicionales de análisis no podrían ser considerados como tales debido a su morfología variable, pero que gracias al sistema de Peirce, podemos definir como *sigsignos indexicales*, ya que pueden ser reconocidos como réplicas parciales [rítmicas, melódicas...] de ciertos *legisignos*, como los que encontramos en la reelaboración –llevada a cabo por Debussy– de los temas introductorios de «La Chevelure» o de «Le Tombeau des Naiades». O, incluso, en la réplica parcial de los *sonnets epigraphiques* de Heredia, que subyace bajo la disposición paragrafíca de los *poèmes en prose* de Louÿs. Por otra parte, también ha resultado muy reveladora esta tipología sígnica, a la hora de entender los cambios discursivos derivados de la pérdida de funcionalidad o *indexicalidad* de los acordes de Debussy, así como su conversión en *sinsignos icónicos*, cuya presencia depende de su sonoridad y de su relevancia en el entramado sonoro.

Directamente relacionados con las réplicas, tenemos los signos *icónicos*, sin lugar a dudas, la tipología sígnica más numerosa e interesante de este estudio, debido a la presencia de sus múltiples variantes o *hipoiconos*, y a la importancia que tiene la iconicidad en la obra de ambos autores, de la que encontramos ejemplos en las réplicas rítmicas con las que sustenta Louÿs la musicalidad de sus frases, o en las repeticiones sonoras con efecto reverberante,

con las que Debussy intenta reflejar la turbación física de Bilitis en «La Flûte». También los hemos encontrado en asociaciones sígnicas complejas, donde la iconicidad se combina con el simbolismo, como en el caso de la superposición de imágenes de labios que se unen en «La Flûte» y «La Chevelure», a partir de la repetición conjunta del *legisigno simbólico* bouche y de una réplica del *legisigno icónico* modo lidio. Y hemos podido comprobar la relevancia de los *cualisignos*, en la caracterización del personaje de Bilitis (< *cualisignos* de Damófila de Panfilia, Meryem-bent-Ali y Maria de Régnier), o en los tres tipos de aproximación al género bucólico-pastoril de Debussy. Finalmente, me gustaría señalar que la aplicación de los tipos de *intertextualidad* de Plett ha resultado muy clarificadora y eficaz a la hora de definir el tipo de *iconicidad* sobre el que se asienta cada réplica, comparación, paralelismo, o diagrama.

Respecto a los *legisignos simbólicos*, el sistema se ha mostrado igual de efectivo y versátil, al posibilitar el análisis en profundidad de esquemas y diagramas; de personajes, temas, y motivos; así como de poemas, canciones, *legisignos* de referencialidad múltiple o largas cadenas de representación.

Uno de los aspectos que más me ha sorprendido al trabajar la aplicación de la semiótica de Peirce ha sido su extrema complejidad, y, a la vez, las enormes posibilidades –muchas de ellas apenas vislumbradas–, que abre a una comprensión diferente de los procesos sígnicos, donde ya no son excepcionales las relaciones intersistémicas, sino que priman las influencias y los intercambios mutuos, y no tiene sentido el uso de categorías basadas en la distinción musical-extramusical, literario-extraliterario.

Finalmente me gustaría señalar la trascendencia inesperada, que ha tenido el análisis de los diferentes niveles e instancias narrativas de las tres *mélodies*, así como la inclusión del concepto de perspectiva de Genette. En mi opinión, todos estos conceptos –al que se debería sumar el de autor implícito, en tanto «voz del autor que se expresa a través de la máscara de la ficción»³⁹⁷ (En VALLÉS 2008, 233)– ofrecen un universo de posibilidades aún inexploradas de cara a un análisis exhaustivo de la discursividad musical, que vaya más allá de las

³⁹⁷ Roland BOURNEUF & Real OUELLET, *L'Univers du roman* (Paris: Presses Universitaires de France, 1972).

propuestas trasnochadamente románticas, que identifican la música con la voz interior del compositor; o de inspiración psicoanalítica –como la de Edward T. Cone³⁹⁸–, donde el texto poético funciona como «conciencia psíquica» de la voz cantada, mientras la música lo hace como «resonancia de su subconsciente».

Una de las conclusiones más importantes a la que se llega tras el análisis de las obras que componen el corpus de esta tesis y de sus contextos de creación, es que –tanto los *poèmes* como las *mélodies*– responden a las inquietudes de una generación de poetas y músicos, que se enfrentó a la descomposición de sus respectivos sistemas, apostando por formas híbridas – con una temática y un planteamiento formal innovador–, que bebían de referentes poco conocidos u olvidados, y en las que se cuestionaban los principios que habían regido hasta entonces las relaciones intrasistémicas.

A pesar de la relevancia que tuvo en su momento, la propuesta poética de Louÿs es –hoy en día– poco conocida y valorada. Juegan en su contra, por una parte, una temática de inspiración clásica, que parece vincularla en exceso al academicismo que caracterizó las etapas finales del siglo XIX; y, por otra, su vertiente tan marcadamente erótica, que la mantiene alejada del epicentro de los estudios literarios. Sin embargo, la poesía de Louÿs posee más calidad que la que se le suele atribuir, como hemos podido constatar con la lectura y/o el análisis de algunos de sus poemas.

Tanto la propuesta poética de Louÿs como la musical de Debussy se caracterizan por un gran rigor formal, que deja poco espacio al azar. Uno de los aspectos que los caracteriza es su apuesta por la regularidad métrica y la proporcionalidad entre las partes, así como su predilección por las estructuras quiásmico-especulares, que en el caso de Louÿs se manifiesta de un modo casi obsesivo, al emplearlas no sólo estructuralmente, sino también en los planos rítmico, sintáctico, temático, e –incluso– fonético. Por otra parte, y en relación directa con su etapa más simbolista, también encontramos la impronta de los *versets metriques* en muchas de sus células rítmicas, y la de los *versets cadencés*, en sus amplificaciones y paralelismos sintáctico-semánticos de

³⁹⁸ Edward T. CONE, «Poet's love or composer's love?». *Music and Text: Critical Inquiries* (Cambridge: Cambridge University Press, [1992] 1999), 177-192.

carácter expresivo. Mientras en los planos rítmico y métrico, sus rasgos estilísticos más destacados son: la caracterización rítmica de sus personajes (ritmos binarios para los personajes masculinos, y ternarios para Bilitis), el uso de ritmos especulares en fragmentos de gran intensidad amorosa, o la réplica de versos de la lírica arcaica, que habían sido utilizados anteriormente por Safo, Alceo, Corina o Píndaro.

La discursividad disruptiva y por acumulación, que caracteriza la obra de Louÿs en su conjunto, encuentra su equivalente en el cuestionamiento de la jerarquización sintáctica que preside sus poemas, tal como evidencia la abundancia de yuxtaposiciones y de enlaces por coordinación, en contraste con sus subordinadas, que aúnan la escasez de sus apariciones con su equiparación con complementos menores. A todo esto debemos sumar su apuesta por una expresividad sencilla y casi carente de hipérbatos, que se ven reducidos a simples desplazamientos de complementos circunstanciales al inicio de la oración, o a la dislocación puntual de alguno de sus componentes.

En el plano semántico, su propuesta poética apuesta por un léxico preciso, que resalte la naturaleza de cada uno de sus personajes. Lykas y el pastor, por ejemplo, hacen un uso más prosaico del lenguaje, mientras el de Bilitis suele ser más florido –en su adjetivación– y musical –en su sonoridad y ritmo–, reflejando su gran capacidad de observación, así como su gusto por el detalle. Los personajes aparecen definidos solamente por lo que dicen y hacen, mientras el entorno que los rodea se configura a partir de motivos bucólicos y simbolistas, que contrastan con la modernidad, que auguran los cambios en la voz del sujeto locutor, el rol puntualmente activo de Bilitis, o la presencia de ciertos elementos «perturbadores» –como el relato del sueño erótico, o la muerte de ninfas y sátiros–, que vamos hallando en cada uno de los poemas, y que –en definitiva– reflejan la búsqueda de nuevos caminos en contextos temático-formales ya superados.

Aunque Debussy comparte en gran medida el planteamiento estético de Louÿs y una parte esencial de su contexto de creación, su apuesta formal es mucho más radical. Como ya hemos visto en el análisis de «Le Tombeau», las principales objeciones a la hora de definir *Trois Chansons de Bilitis* como un

ciclo se basaban en la inexistencia de homogeneidad y continuidad formal, un planteamiento excesivamente romántico en mi opinión, que pasaba por alto una de las aportaciones más novedosas de Debussy, la conversión del ciclo en un *legisigno icónico* diagrama sobre la descomposición del género bucólico, a partir de la conexión de esos tres instantes de la vida de Bilitis, donde «La Flûte» representa el punto de partida y la *mélodie* más cercana a la bucólica tradicional, y «Le Tombeau», el extraño punto final para dicho recorrido. Los mecanismos formales empleados por Debussy resultan muy interesantes, por lo que es necesario observar detenidamente cómo van cobrando sentido con el encadenamiento de las canciones.

Estructuralmente, «La Flûte» presenta la forma más equilibrada, con una introducción y un cierre instrumental enmarcando una división en cuatro secciones, que corresponde a la de los cuatro párrafos del poema. En «La Chevelure» también encontramos una introducción y un breve cierre instrumental, pero enmarcando en este caso una división asimétrica en dos partes. Y finalmente tenemos «Le Tombeau», donde la introducción y el cierre aparecen mucho más desdibujados, y en la que no existe una división en secciones.

En el plano métrico, encontramos dos estructuras quiásmico-especulares perfectas en «La Flûte»; dos estructuras quiásmico-especulares casi perfectas en «La Chevelure»; y ninguna en «Le Tombeau», aunque sus cambios de compás correspondan –como en el caso de «La Chevelure»– a ampliaciones de tipo expresivo.

Las tres *mélodies* poseen un tema introductorio de dos compases, que funciona en todas ellas también como cierre. En «La Flûte», el tema tiene dos partes (la de la escala lidia y la del ritmo sincopado), y muchos de sus pequeños motivos o células ayudan a configurar la canción, aunque sea sutilmente (ej.: los tresillos de semicorcheas). El tema de «La Chevelure» también está dividido en dos partes (la de la escala cromática y la del ritmo sincopado), y muchos de sus motivos poseen –al igual que en «La Flûte»– una función vertebradora (ej.: ritmo sincopado); pero sufre múltiples y profundas variaciones a lo largo de la canción, algo que en contraste con la primera canción resulta realmente novedoso. El de «Le Tombeau», por el contrario, está menos definido

formalmente, –por lo que sólo podemos calificarlo como tal por su repetición final–, y posee muchas variantes, que –paradójicamente– lo mantienen imbricado de principio a fin en el desarrollo instrumental de la canción.

En el plano armónico –uno de los más determinantes en la creación de este gran *legisigno*–, los principales centros tonales aparecen en el inicio y el cierre de cada *mélodie*, al estar ligados al tema introductorio. En «La Flûte», el modo lidio –que simboliza el aprendizaje musical y amoroso de Bilitis– es el auténtico protagonista, al que acompañan otras escalas mayores y menores, y el modo mixolidio; mientras, en la cuarta y última parte, el exotismo de las escalas pentatónicas sirve para dar extrañas pinceladas sonoras al ambiente que rodea cotidianamente a Bilitis. La primera señal de alejamiento, respecto al entorno apacible de «La Flûte», la encontramos en la escala que inicia «La Chevelure», cuyo cromatismo –derivado de la unión de dos hexatónicas– no intenta dilatar el deseo, sino resaltar su presencia como resultado de esa unión con la que Lykas sueña. De ahí que aparezca vinculado a la consumación amorosa. En este nuevo universo sonoro, la aparición del modo lidio sólo puede ser entendida como el recuerdo de un beso casi dado, y de una unión, que ya ha tenido lugar a través de la música. En «Le Tombeau», volvemos al universo de las escalas tradicionales, pero en un contexto de gran confusión armónica, donde las escalas cromáticas hacen su aparición como alusión a los sátiros [< unión de dos hexatónicas], o para evidenciar su desaparición y la del universo del que formaban parte. Debussy construye esta última escala a partir de tres acordes de 7ª disminuida, dando a entender, por una parte, la imposibilidad de aliviar el deseo que señala su dibujo descendente y su forma «desarticulada» y, por otra, los múltiples caminos [< las cuatro resoluciones posibles de cada acorde], que se abren tras su desaparición. Finalmente, el hecho de que la tonalidad dominante de «La Flûte» forme una gran semicadencia de dominante con la principal de «Le Tombeau» muestra la expectación –también presente en el abrupto final de las «Bucoliques»– con la que parece acabar el ciclo.

Tras este somero recorrido, resulta evidente, que la referencialidad del discurso musical en Debussy, va mucho más allá de lo que plantea el texto de Louÿs, debido –en parte– a que la relación entre la voz cantada y el acompañamiento es mucho más libre que en otras obras propias y ajenas. De

hecho, la autonomía de la que gozan texto y música en la voz cantada de *Trois Chansons* libera el acompañamiento del rol subordinado, que le había asignado –muy a su pesar– la canción de concierto romántica. Todo esto es palpable en dos aspectos concretos: la construcción sintáctica de su discurso y los modos de enunciación musical (*recitativo*, *parlato*, *cantilación*, *cantabile...*), que encontramos en la voz cantada.

Como ya hemos visto a lo largo de este estudio, Debussy libera su discurso de la obligación de modular, lo cual plantea cierta igualdad –o al menos una menor jerarquización– entre los distintos centros tonales que aparecen en cada canción, y a los que se accede por simple yuxtaposición, enarmonía o encadenamiento melódico. Por este motivo –al que habría que añadir la pérdida de funcionalidad de sus acordes–, los desarrollos son breves; lo cual contribuye a su construcción a base de réplicas, en un tipo de discursividad por acumulación, muy similar a la de Louÿs y, en cierto modo, igual de disruptiva respecto a las fórmulas más tradicionales. En lo concerniente a la relación entre texto y música en la voz cantada, Debussy parece hacer uso de todos los recursos expresivos disponibles a su alcance, desde la simple cantilación, que remite al primitivismo de ciertos pueblos mediterráneos; hasta el *cantabile* más tradicional, donde los matices poético-musicales se relativizan ante la intensidad expresiva («La Chevelure», «Le Tombeau»); pasando por el *recitativo casi arioso*, que encontramos en algunos fragmentos no muy expresivos del pastor («Le Tombeau»); o los arabescos empleados por Bilitis, cuando da rienda suelta a su entusiasmo y capacidad observadora. Por otra parte, la traslación musical de los ritmos textuales es clara y precisa, con principios de frase acéfalos y anacrúsicos, para que la acentuación no resulte pesante ni evidente, y la expresividad musical pueda ir un poco más allá del texto sin olvidarse de él. Finalmente, me gustaría destacar que el canto suele ser monosilábico, con una extensión vocal limitada al registro medio de la voz, que rara vez se supera, y con una expresividad voluntariamente poco lírica, donde los climaxes románticos –cuando los hay– recuperan su carácter perturbador («La Chevelure», «Le Tombeau»). Al igual que en los poemas de Louÿs, los personajes de Debussy aparecen caracterizados melódicamente, siendo Bilitis la más sutil y delicada (< arabescos, finura expresiva); Lykas, el más enérgico e intenso (< lirismo que privilegia lo que se dice, y no tanto el cómo se dice); y el

pastor, el más rígido y prosaico (< melodías con saltos melódicos, y frases que comienzan igual que acaban).

Comenzaba este estudio con una breve alusión a la *mousikē*, modelo de armonía entre poesía y música, que la cultura occidental ha intentado recuperar en numerosas ocasiones. El *lied* y la *mélodie* son –no cabe duda– fruto de ese anhelo, de esa voluntad de unión sin jerarquías, en la que ambas artes dan lo mejor de sí mismas, para crear algo que las supera y trasciende. Si lo griegos lo lograron, aunque fuera de forma más o menos efímera, ¿por qué no iba a ser posible recuperar siglos después esa unidad? ¿Acaso no reencontraron ese equilibrio Monteverdi y Gluck? Sin embargo, cuando nos hacemos este tipo de preguntas a menudo olvidamos lo que ha causado esa pérdida. En el caso griego, fue el desarrollo musical, que quiso ir más allá de los límites, que pretendía imponerse desde la poesía. Por lo que cabría preguntarnos hasta qué punto la *mousikē* respondió realmente a la unión de las artes, cuando partía de la supremacía del lenguaje y abogaba por un control más o menos férreo del desarrollo musical. ¿Acaso es posible que dos artes den lo mejor de sí mismas padeciendo tales limitaciones?

Cuando analizamos el poema *L'après-midi d'un faune* de Mallarmé, y vemos su lujosa edición *princeps* con papel japonés e ilustraciones de Manet, sorprende que este no ilustrara el poema, sino que se limitara a evocar el universo al que alude Mallarmé. Del mismo modo, puede sorprendernos que Debussy compusiera una música incidental, destinada a dar paso a la lectura del poema. Teniendo en cuenta estos ejemplos, podría dar la impresión de que estos creadores renunciaron voluntariamente a esa unión, apostando por una convivencia creativa, donde cada arte pudiera desarrollarse sin impedimentos ni limitaciones. En mi opinión, Debussy plantea precisamente esto en *Trois Chansons de Bilitis*, al desconectar la voz cantada de la parte netamente instrumental. La libertad que esta desconexión le proporciona, le permite trabajar con el lenguaje todo aquello que comparte con la música (los patrones de duración, la jerarquización prosódica, la acentuación, el entramado métrico, los contornos sonoros, o las prolongaciones tímbricas); reservando el espacio del «acompañamiento» para ahondar en la significación del texto sin verse encadenado a él. En este sentido, la propuesta de Debussy parece firme y clara

en su formulación: no puede existir una auténtica *mousikē* sin una libertad creativa plena para la música.

VI.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (1963) 1984. *Quasi una fantasia*. Paris: Gallimard.
- AGAWU, Kofi. 1992. «Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century *Lied*». *Music Analysis* 11 (1): 3-36.
- AGAWU, Kofi. 1999. «The Challenge of Semiotics». En *Rethinking Music*, editado por Nicholas Cook & Mark Everist, 138-160. New York: Oxford University Press.
- AGAWU, Kofi. (2009) 2012. *La música como discurso: Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- AIKEN, Henry David. 1951. «The Aesthetic Relevance of Belief». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 9 (4): 301-315.
- ALEXANDER, Thomas M. 1990. «Pragmatic Imagination». *Transactions of the C. S. Peirce Society* 26 (3): 325-348.
- ALONSO, Silvia. 2001. *Música, literatura y semiosis*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALLENDE-BLIN, Juan. 1995. «En busca del Debussy perdido». *Revista Musical Chilena* 184 (Julio-Diciembre): 11-37.
- ANDACHT, Fernando. 1996. «El lugar de la imaginación en la Semiótica de C. S. Peirce». Disponible -para consulta en línea- en <http://www.unav.es/gep/AF/Andacht.html>, último acceso 17 de Agosto de 2017
- ANDRÉS, Ramon. 2017. *Claudio Monteverdi: «Lamento della Ninfa»*. Barcelona: Acanalado.
- ANGLADA, Maria Àngels, ed. 1983. *Les germanes de Safo. Antologia de poetes hel·lenístiques*. Barcelona: Edhasa.
- Antología Palatina I: Epigramas helenísticos*. 1978. Introducciones, traducción y notas de Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Gredos.
- Antología Palatina II: La Guirlanda de Filipo*. 2004. Introducción, traducción y notas de Guillermo Galán Vioque. Madrid: Gredos.
- AQUIEN, Michèle. (1990) 2014. *La versification*. Paris: PUF.

- ARISTIZÁBAL MONTES, Patricia. 2007. «Eros y la cabellera femenina». *El Hombre y la Máquina* 28 (Enero-Junio): 116-129.
- ARISTÓTELES. 1978. *Acerca del alma*. Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES. 1988. *Política*. Introducción, traducción y notas de Manuela García Valdés. Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES. 1990. *Retórica*. Introducción, traducción y notas de Quintín Racionero. Madrid: Gredos.
- ATENCIA-LINARES, Paloma. 2003. «Peirce y la teoría de los signos». Universidad de Zaragoza, 1-15. http://unizar.es/arenas/Paloma_Atencia_Peirce_y_la_Teoria_de_los_Signos.PDF.
- AUGÉ, Marc. (1982) 1993. *El Genio del Paganismo*. Barcelona: Muchnik Editores.
- AULLÓN DE HARO, Pedro. 2005. «Teoría del poema en prosa». *Quimera. Revista de Literatura* 262: 22-25.
- AZÚA, Félix de. 2009. «Prefacio». En *Historia de mi vida* de Giacomo Casanova, xxv-xxxiv. Girona: Atalanta.
- BACKÈS, Jean-Louis. 1997. *Les vers et les formes poétiques dans la poésie française*. Paris: Hachette.
- BANVILLE, Théodore de. 1880. «Préface». En *Le Jardin des Rêves* de Laurent Tailhade, i-vii. Paris: A. Lemerre.
- BANVILLE, Théodore de. 1893. *Comédies: Le feuilleton d'Aristophane, Le beau Léandre, Le cousin du roi, Diane au bois, Les fourberies de Nerine, La pomme, Florise, Deidamia, La perle*. Paris: Charpentier.
- BARRAQUÉ, Jean. (1977) 1982. *Debussy*. Barcelona: Bosch.
- BARRENA, Sara. 2003a. «La creatividad en Charles S. Peirce». En la II Jornada GEP «La lógica de Peirce y el mundo hispánico». Universidad de Navarra, Pamplona, 10 de octubre. Disponible -para consulta en línea- en <http://www.unav.es/gep/IIJornada/IIJornadaSBarrena.html>, último acceso: 17 de agosto de 2017.
- BARRENA, Sara, 2003b. «La creatividad en Charles S. Peirce: Abducción y razonabilidad». Tesis doctoral. Universidad de Navarra. <http://www.unav.es/gep/TesisDoctorales/TesisBarrena.pdf>.
- BARRENA, Sara & Jaime NUBIOLA. 2007. «Antropología pragmática: El ser humano como signo en crecimiento» (Publicado originalmente en *Propuestas antropológicas del siglo XX*, editado por J. F. Sellés, 39-58. Pamplona: Eunsa). Disponible -para consulta en línea- en <http://www.unav.es/gep/AntropologiaBarrenaNubiola.html>, último acceso: 17 de agosto de 2017.

- BARRENA, Sara. 2012. «La traducción como actividad creativa: El caso de Charles S. Peirce». En el Congreso «Pensar la traducción: La filosofía de camino entre las lenguas», 1-8. Universidad Carlos III, Madrid, 24-26 septiembre. <http://www.unav.wa/gep/TraduccionActividadCreativa.pdf>.
- BARTHES, Roland. 1979. «From Work to Text». En *Textual Strategies: Perspectives in Post-structuralist Criticism*, editado por Josué V. Harari, 73-81. New York: Cornell University Press.
- BATTEUX, Charles. (1746) 1989. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, editado por Jean-Rémy Mantion. Paris: Aux Amateurs de Livres.
- BAUDELAIRE, Charles. 1853. «L'École païenne». *La Semaine théâtrale* (Janvier). Disponible -para consulta en línea- en http://ourworld.compuserve.com/homepages/bib_lisieux/, último acceso: 2 de febrero de 2018.
- BECKER, Howard. (1982) 2008. *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire. 1995. «Quelques mise en musique des *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs». *Revue Internationale de Musique Française* 32 [*Symbolisme et Musique en France*]: 106-113.
- BENNETT, Roy. (1990) 2003. *Léxico de Música*. Madrid: Akal.
- BÉRAT-ESQUIER, Fanny. 2006. *Les origines journalistiques du poème en prose*. Tesis doctoral. Lille: Université de Lille (III).
- BERNSTEIN, Leonard. (1962-1970) 2002. *El Maestro invita a un concierto*. Madrid: Siruela.
- BERTETTI, Fabrizio. 1999. «La Femme dans la poésie symboliste française. Les poètes mineurs». *Italies* 3: 276-287.
- BLUM, Léon. 1894. «Le Goût classique». *La Revue blanche* 27 (Janvier): 29-40.
- BORGES, Jorge Luis. (1962) 1992. «Prólogo» para el *Catálogo de la Exposición de Libros Españoles* (Buenos Aires). En *Biblioteca digital AECID* 505-507 (Julio-Septiembre): 84. http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1005743&posicion=22®istrardownload=1.
- BORIO, Giammario. (2002) 2007. «La composition musical: Sens et reconstruction». En *Sens et signification en musique*, editado por Marta Grabocz, 107-121. Paris: Hermann Éditeurs.
- BORNAY, Erika. 1994. *La cabellera femenina: Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra.
- BORNAY, Erika. 2012. «El simbolismo de la cabellera femenina en el arte». *Revista de Artes* 34 (Septiembre/Octubre). Disponible para consulta en línea en <http://www>.

revistadeartes.com.ar/revistadeartes34/arte_el-simbolismo-de-la-cabellera-en-el-arte.html, último acceso: 27 de marzo de 2018.

BOURGET, Paul. 1885. *Poètes modernes de l'Angleterre*.

BOYER, Alain-Michel. 1996. *Élément de littérature comparée : III. Formes et genres*. Paris : Hachette.

BROWN, Malcolm H. 1974. «The Soviet Russian Concept of “intonazia” and “Musical Imagery”». *The Musical Quarterly* 40: 557-567.

BUELOW, George J. 1980. «Rhetoric and music». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 15. Traducción española de Agostino Cirillo. Disponible - para consulta en línea- en http://csmmurcia.com/musica_antigua/NGrove_Ret%F3rica.html, último acceso: 15 de mayo de 2017.

BUTOR, Michel. (1960) 1964. «La musique, art réaliste». En *Répertoire II*, 24-41. Paris: Éditions de Minuit.

CANAT, René. (1904) 2011. *Une forme du mal du siècle*. Michigan: Reprints of the University of Michigan Library.

CANDÉ, Roland de. (1979) 1981. *Historia universal de la música*, 2 vols. Madrid: Aguilar.

CASABLANCAS, Benet. 1995. «Las tonalidades y su significado: Una aproximación». *Quolibet: Revista de especialización musical* 2: 3-18.

CASTILLE, Jean-François. 2011. «Le poème en prose avant le poème en prose». *Questions de style* 8 (Mai): 29-40.

CASTILLO, Ramón del. 2000. «Prólogo». En *Pragmatismo* de James William, 7-39. Madrid: Alianza Editorial.

CAULLIER, Joëlle. 1983. «Musique et Décadence». *Romantisme* 42: 137-150.

CERNUDA, Luis. 1958. «Algernon Charles Swinburne». *Revista de la Universidad de México* XII (7): 10-14.

CLÉMENT, Catherine. 1977. «Mélisande à la question, ou le secret des hommes». *L'Avant-Scène* 9 [*Pelléas et Mélisande*]: 15-19.

CLERC, Charly. 1926. *Le Génie du Paganisme*. Paris: Payot.

COLE, David J. 2010. *Claude Debussy*. London: Reaktion Book.

COMELLAS, José Luis. 2008. *Historia sencilla de la Música*. Madrid: Rialp.

CONE, Edward T. 1956. «Words into Music: The Composer's Approach to the Text». En *Sound and Poetry*, editado por Northrop Frye, 3-15. New York: Columbia University Press.

CONE, Edward T. (1992) 1999. «Poet's love or composer's love?». En *Music and Text: Critical Inquiries*, editado por Steven Paul Scher, 177-192. Cambridge: Cambridge University Press.

COOMARASWAMY, Ananda K. 2006. *La danza de Siva*. Madrid: Siruela.

CROSS, Ian. (2001) 2003. «Music, cognition, culture and evolution». En *The Cognitive Neuroscience of Music*, editado por Isabelle Peretz & Robert Zatorre, 42-56. New York: Oxford University Press.

DANNELEY, John Feltham. 1825. *An Encyclopædia or Dictionary of Music*. London: Preston. Disponible para consulta en línea en https://books.google.es/books?id=TE2WnQAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

DANVILLE, Gaston. 1891. «En Bémol». *Mercure de France* 16 (Avril): 229-232.

DAVID DE PALACIO, Marie-France. 2005. *Revivences romaines: La latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*. Berne: Peter Lang.

DEBROCK, Guy. 1998. «El ingenioso enigma de la abducción». *Analogía Filosófica* XII (1): 21-41.

DEBUSSY, Claude. (1899) 1968. *Trois Chansons de Bilitis*. Paris: Jobert.

DEBUSSY, Claude. (1901) 2008. *Les Chansons de Bilitis: Musique de scène devant accompagner la récitation de douze poèmes de Pierre Louÿs*. Paris: Jobert.

DEBUSSY, Claude. 1908. *Children's corner: Petite suite pour piano seul*. Paris: Durand.

DEBUSSY, Claude. 1913. *La boîte à joujoux: Ballet pour enfants*, con ilustraciones de André Hellé. Paris: Durand.

DEBUSSY, Claude. (1901-1914) 1987. *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris: Gallimard.

DEBUSSY, Claude. 1915. *Six Épigraphe Antiques*. Paris: Durand.

DEBUSSY, Claude. (1927) 1954. *Syrinx: Flûte seule*. Paris: Jobert.

DESONAY, Fernand. 1928. *Le rêve hellénique chez les poètes parnassiens*. Paris: Librairie de la Société de l'Histoire de la France et de la Société des Anciens Textes Français.

DÍAZ, Jacinto. 1865. *Historia de la Literatura griega*. Barcelona: Diario de Barcelona.

DIJKSTRA, Bram. (1986) 1994. *Ídolos de Perversidad: La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Barcelona: Debate/Círculo de Lectores.

- DODDS, Eric Robertson. (1951) 2003. *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza Editorial.
- DOUGHERTY, William P. 1997. «Musical Semeiotic: A Peircean Perspective». *Contemporary Music Review* 16 (4): 29-39.
- DOUMIC, René. 1899. «Les Littératures de décadence». *Revue des Deux Mondes* Septiembre (2^{me} Quinzaine): 446-457.
- DRAKE, Carolyn & Daisy BERTRAND. (2001) 2003. «The Quest for Universals in Temporal Processing in Music». En *The Cognitive Neuroscience of Music*, editado por Isabelle Peretz & Robert Zatorre, 21-31. New York: Oxford University Press.
- DUBUISSON, Daniel. 1996. *Anthropologie poétique. Esquisses pour une anthropologie du texte*. Louvain: Peeters.
- DUCROT, Oswald. (1984) 2001. *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Edicial.
- DUFOUR, Michèle. 2010. «El idioma romántico de la música absoluta: En torno a Beethoven». En *Musyca: Música, sociedad y creatividad artística*, editado por Javier Noya, Fernán del Val y C. Martín Pérez Colman, 193-209. Madrid: Biblioteca Nueva.
- DUJARDIN, Édouard. 1922. *Les premiers poètes du vers libre*. Paris: Mercure de France. Disponible –para consulta en línea– en https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Dujardin__Les_Premiers_Poètes_du_vers_libre,_1922.djvu.
- DURAND, Gilbert, (1960) 1981. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.
- DURAND, Pascal. 1999. «89 rue de Rome. Le rituel des “Mardis” mallarméens». *Art & Fact*: 18: 113-126.
- ECO, Umberto. (1967) 1985. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- ECO, Umberto. (1968) 1972. *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- ECO, Umberto. (1973) 1988. *Signo*. Barcelona: Labor.
- ECO, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- ECO, Umberto. (1976-1984) 1990. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- ECO, Umberto. (2003) 2015. *Decir casi lo mismo*. Barcelona: Debolsillo.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich. 1955. «Das Ausdrucks-Prinzip in musikalischen Sturm und Drang». *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 29: 323-349.

- ÉTIENNE, Louis. 1867. «Le paganisme poétique en Angleterre». *Revue des Deux Mondes* Mai (2^{me} Quinzaine): 291-317.
- EWEL, Laurel Astrid. 2004. *A Symbolist Melodrama: The Confluence of Poem and Music in Debussy's La Flute de Pan*. Tesis doctoral. West Virginia University. <https://www.rodoni.ch/OPERNHAUS/pelleas/pelleas.pdf>.
- FABB, Nigel & Moris HALLE. 2012. «Grouping in the stressing of words in metrical verse, and in Music». En *Language and Music as Cognitive Systems*, editado por Patrick Rebuschat et al., 4-21. New York: Oxford University Press.
- FARRELL, Michael P. 2001. *Collaborative Circles. Friendship Dynamics & Creative Work*. Chicago: The University of Chicago Press.
- FAURÉ, Michel. 1985. *Musique et société du Second Empire aux années vingt: Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*. Paris: Flammarion.
- FERNANDEZ, Elena. 2008. «Prólogo» a *Las canciones de Bilitis* de Pierre Louÿs, 15-24. Madrid: Valdemar.
- FILÓSTRATO. 1992. *Vida de Apolonio de Tiana*. Introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé Pajares. Madrid: Gredos.
- FONTRONDONA, Joan. 1999. *Ciencia y práctica en la acción directiva*. Madrid: Rialp.
- FRANCÈS, Robert. (1958) 2002. *La perception de la musique*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- FRANÇOIS-SAPPREY, Brigitte. (1992) 2012. *Histoire de la musique en Europe*. Paris: Presses Universitaires de France.
- FRANÇOIS-SAPPREY, Brigitte. 2013. *La musique en France depuis 1870*. Paris: Fayard.
- FRANÇOIS-SAPPREY, Brigitte. 2015. *La musique au tournant des siècles*. Paris: Fayard.
- FUBINI, Enrico. (1964) 1971. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral Editores.
- FUBINI, Enrico. (1971/1991) 2002. *Los enciclopedistas y la música*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- FUBINI, Enrico (1973) 1994. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.
- FUBINI, Enrico. 2007. «Imagination et sentiments: Du formalisme à la signifiante». En *Sens et signification en musique*, editado por Marta Grábocz, 23-34. Paris: Hermann Éditieurs.
- GARCÍA BACCA, Juan David. 1990. *Filosofía de la Música*. Barcelona: Anthropos.

- GARCÍA GARCÍA, Emilio. 2005. «Teoría de la mente y desarrollo de las inteligencias». *Educación, desarrollo y diversidad* 8 (1): 5-54.
- GARCÍA ROMERO, Fernando, ed. (2015) *De dioses y hombres. Antología de poesía lírica griega antigua (siglos VII-V a.C.)*. Madrid: Escolar y Mayo Editores.
- GARDNER, Howard. (1983) 2001. *Estructuras de la mente: La Teoría de las inteligencias múltiples*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- GARRIDO, Joaquín. (1979) 2009. «El significado como proceso: Connotación y referencia». En *Elementos de análisis lingüístico*, 225-252. Madrid: Fundamentos.
- GARRIDO DOMENÉ, Fuensanta. 2016. *Los teóricos menores de la música griega: Euclides el Geómetra, Nicómaco de Gerasa y Gaudencio el Filósofo*. Barcelona: Cérix.
- GAULTIER, Jules de. 1894a. «Essai de physiologie poétique: A propos des poèmes de M. Paul Verlaine (I-II)». *La Revue blanche* 31 (Mai): 393-408.
- GAULTIER, Jules de. 1894b. «Essai de physiologie poétique: A propos des poèmes de M. Paul Verlaine (III-IV)». *La Revue blanche* 32 (Juin): 527-535.
- GAUTIER, Théophile. 1845. «Les originaux et les copies». *L'Artiste* 4 (24 Aout): 109-111.
- GENETTE, Gérard. (1972) 1989. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GENETTE, Gérard. (1993) 1998. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- GERVAIS, Françoise. 1958. «La notion d'arabesque chez Debussy». *La Revue musicale* 241: 3-23.
- GIRAUDO, Lucien. 2008. «L'évolution des formes poétiques au XIX^e et au XX^e siècles». *Nouvelle Revue Pédagogique-Lycée* 31 (Septembre): 16-25.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo. 2000. «Noucentisme, catalanisme et arc latin». *La pensée de midi* 1: 44-51.
- GONZÁLEZ CRUZ, Iván. 2015. *El libro perdido de Aristóteles*. Madrid: Dickinson.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. (1994) 1996. «Valores sémicos del discurso musical en una semiótica de la ficcionalidad». En *Mundos de Ficción* (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica), editado por José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez, 785-792. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. (1999) 2001. *El sentido de la obra musical y literaria*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. 2007. *Semiótica de la música vocal*. Murcia: Edit.um.

- GOMILA, Antoni. 1996. «Peirce y la ciencia cognitiva». Disponible -para consulta en línea- en <http://www.unav.es/gep/AF/Gomila.html>, último acceso 17 de agosto de 2017.
- GORLÉE, Dinda L. 1996. «¡Eureka! La traducción como descubrimiento pragmático». Disponible -para consulta en línea- en <http://www.unav.es/gep/AF/Gorlee.html>, último acceso 17 de agosto de 2017.
- GOUJON, Jean-Paul. (1988) 2002. *Pierre Louÿs: Une vie secrete (1870-1925)*. Paris: Fayard.
- GOUJON, Jean-Paul. 1990. «Préface» y «Appendice-Dossier». En *Les Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs, 7-26 y 207-333. Paris: Gallimard.
- GOUJON, Jean-Paul. (1996) 2001. «Art et esthétique dans les lettres de Pierre Louÿs à son frère». En *L'Esthétique dans les correspondances d'écrivains et de musiciens (XIX^e -XX^e)* (Actes du Colloque. Université de la Sorbonne, Paris, 29-30 marzo 1996), editado por Arlette Michel y Loïc Clotard, 81-91. Paris: Presses de l'Université de la Sorbonne.
- GOURMONT, Remy de. 1896. *Le livre des masques. Portraits symbolistes: gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*. Paris: Mercure de France.
- GRABNER, Hermann. (1997) 2001. *Teoría general de la música: Con el apéndice de Diether de la Motte*. Madrid: Akal.
- GRANGER, Gilles-Gaston. 1965. «Objet, structure et significations». *Revue Internationale de Philosophie* 73-74 (3): 251-290.
- GRANGER, Gilles-Gaston. 1967. *Pensée formelle et sciences de l'homme*. Paris: Aubier.
- GRANGER, Gilles-Gaston. (1968) 1988. *Essai d'une philosophie de style*. Paris: Odiel Jacob.
- GREY, Thomas. [1988] 1994. «Metaphorical Modes in Nineteenth-Century Music Criticism: Image, Narrative, and Idea». En *Music and Text: Critical Inquiries*, editado por Steven Paul Scher, 93-117. Cambridge: Cambridge University Press.
- GRIBENSKI, Michel. 2004. «Littérature et musique: Quelques aspects de l'étude de leurs relations». *Labyrinthe* 19 (3): 111-130.
- GRIBENSKI, Michel. 2005. «Musique et sciences cognitives». *Labyrinthe* 20 (1): 99-116.
- Harvard Dictionary of Music*. (1944) 1974. Revisado y ampliado por Willi Apel. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- HEFESTIÓN. *Métrica griega*. ARISTÓXENO. *Harmónica-Rítmica*. PTOLOMEO. *Harmónica*. 2009. Introducciones, traducciones y notas de Josefa Urrea Méndez, Francisco Javier Pérez Cartagena y Pedro Redondo Reyes. Madrid: Gredos.

- HEJMEJ, Andrzej. 2014. *Music in Literature: Perspectives of Interdisciplinarity Comparative Literature*. Frankfurt am Mein: Peter Lang.
- HÉNAFF, Marcel. (1978) 1980. *Sade: La invención del cuerpo libertino*. Barcelona: Destino.
- HUGO, Victor. (1864) 1909. *William Shakespeare*. Traducción de Antonio Aura Boronal. Valencia: F. Sempere y Compañía.
- IMBERTY, Michel. (1973) 1975. «Sémantique musicale: approche structurale, approche expérimentale». En *Actes du premier congrès internationale de sémiotique musicale*, editado por Pino Paioni y Gino Stefani, 225-244. Pesaro: Centro di Iniziativa Culturale.
- IMBERTY, Michel. 1979. *Entendre la musique. Sémantique psychologie de la musique*. Paris: Dunop.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas. 2005. «Les manifestes symbolistes». *Littérature* 139: 93-113.
- ISER, Wolfgang. (1972) 1987. «El proceso de lectura: Enfoque fenomenológico». En *Estética de la recepción*, editado por José Antonio Mayoral, 215-243. Madrid: Arco Libros.
- JABŁONSKI, Maciej. 1996. «Values and their Cognition in the Semiotic Theory of Charles S. Peirce». En *Musical Semiotics in Growth*, editado por Eero Tarasti, 83-97. Bloomington: Indiana University Press.
- JAKOBSON, Roman. 1959. «On Linguistic Aspects of Translation». En *On Translation*, editado por Reuben A. Brower, 232-239. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 1988. *Debussy et le mystère de l'instant*. Paris: Plon.
- JOFRÉ I FRADERA, Josep. 2009. *La práctica del lenguaje musical: La jerarquía de los sonidos. Fundamentos, técnicas y sistemas de organización en la música occidental*. Barcelona: Robinbook.
- JOHNSON, Mark. 1987. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.
- JOUBERT, Muriel. 1995. «Le theme du reflet dans l'œuvre de Debussy et chez les symbolistes: Une nouvelle approche de la matière». *Revue Internationale de Musique Française* 32 [*Symbolisme et Musique en France*]: 94-105
- KAHN, Gustave. 1897. «Préface sur le vers libre». En *Premiers poèmes*. Paris: Mercure de France.
- KERBS, Susan J. 2000. *Les Chansons de Bilitis by Claude Debussy: A Discussion of the Original State Music and its Resulting Transcription*. Tesis doctoral. Rice University. Houston: Bell & Howell. <https://scholarship.rice.edu/handle/1911/19522>.
- KŒCHLIN, Charles. 1923. *Cinq Chansons de Bilitis, Op. 39*. Paris: Éditions Maurice Senart.

- KRAMER, Lawrence. 1990. *Music as Cultural Practice: 1800-1900*. Berkeley: University of California Press.
- LA VAISSIÈRE, Robert de. 1928. «Sur le poème en prose». *Les Nouvelles littéraires* 17 marz: 1.
- LAMARTINE, Alphonse de. (1856) 1926. *Cours familier de Littérature*. Paris: Garnier.
- LANGER, Susanne K. (1953) 1967. *Sentimiento y forma*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas.
- LANGER, Susanne K. (1957) 1978. «Una obra artística como forma expresiva». En *Antología. Textos de estética y Teoría del Arte*, editado por Adolfo Sánchez Vázquez, 145-153. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LAUTREMONT, Conde de. (1869) 1988. *Los cantos de Maldoror*. Madrid: Cátedra.
- LE ROUX, François & Romain RAYNALDY. 2004. *Le chant intime: De l'interprétation de la mélodie française*. Paris: Fayard.
- LECONTE DE LISLE, Charles-Marie. (1852) 1994. *Poèmes antiques*. Paris: Gallimard.
- LEJAVITZER LAPOUJADE, Amalia. 2000. *Hacia una génesis del epigrama en Marcial: Xenia y Apophoreta*. México: Universidad Autónoma de México.
- LERDAHL, Fred & Ray JACKENDOFF. (1983) 2003. *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal.
- LERDAHL, Fred. (2001) 2003. «The Sounds of Poetry Viewed as Music». En *The Cognitive Neuroscience of Music*, editado por Isabelle Peretz & Robert Zatorre, 413-429. New York: Oxford University Press.
- LEROY, Christian. (2001) 2002. «Le chant de la prose: remarques sur le statut de la prose dans les livrets d'opéra français entre 1875 et 1914». En *Le livret d'opéra au temps de Massenet* (Actes du colloque des 9-10 novembre 2001. Festival Massenet), editado por Alban Ramaut y Jean-Christophe Branger, 115-138. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- LESCOURRET, Marie-Anne. 2007. «Sens et sensibilité». En *Sens et signification en musique*, editado por Marta Grabócz, 51-65. Paris: Hermann Éditeurs.
- LESURE, François. 1992. *Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolists*. Paris: Klincksieck.
- LEVITIN, Daniel J. & Anna K. TIROVOLAS. 2009. «Current Advances in the Cognitive Neuroscience of Music». En *The Year in Cognitive Neuroscience* (Annals of the New York Academy of Sciences, vol. 1156), editado por Alan Kingstone y Michael B. Miller, 211-231. New York: Wiley-Blackwell.
- LITVAK, Lily. 1979. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Bosch.

- LLORT LLOPART, Victoria. 2009. *Regards croisés des arts: Essai d'esthétique comparée*. Paris: L'Harmattan.
- LLORT LLOPART, Victoria. 2011. *La memoria de las musas: Aspectos metodológicos del comparatismo artístico*. Barcelona: Tizona.
- LOCATELLI, Aude & Julie-Anne DELPY. 2009. «Littérature et musique: Points d'achoppement et de rencontre». *Québec français* 152 (Hiver): 30-33.
- LOCKSPEISER, Edward. (1936) 1958. *Debussy*. Buenos Aires: Schapire.
- LOCKSPEISER, Edward & Harry HALBREICH. (1962) 1980. *Claude Debussy*. Paris: Fayard.
- LODATO, Suzanne M. 1999. «Recent Approaches to Music Analysis In the Lied: A Musicological Perspective». En *Word and Music Studies: Defining the Field*, editado por Walter Bernhart, Steven Paul Scher & Werner Wolf, 99-112. Amsterdam: Rodopi.
- LOMBEZ, Christine. 2005. «La "traduction supposée" ou: de la place des pseudo-traductions poétiques en France». *Lingüística Antverpiensia* 14 (4): 107-121.
- LOMBEZ, Christine. 2008. «La traduction poétique et le vers français au XIX^e siècle». *Romantisme* 140 (2): 99-110.
- LONGO. 2003. *Dafnis y Cloe*. Traducción de Juan Valera. Bogotá: Norma.
- LÓPEZ CANO, Rubén. 2007. «Semiótica, semiótica de la música, semiótica cognitivo-enactiva de la música». Disponible -para consulta en línea- en <http://rlopezcano.blogspot.com.es/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html>, último acceso 7 de enero de 2017.
- LOTMAN, Yuri. (1970) 1982. *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- LOUÏS, Pierre. (1890-1924) 1930. *Poésies: Premiers vers, Astarté, Chrysis, Stances et poésies diverses, Derniers vers*. Paris: Éditions Montaigne.
- LOUÏS, Pierre. (1893-1898) 1925. *Le Crépuscule des nymphes*. Paris: Montaigne.
- LOUÏS, Pierre. 1894a. «Scènes dans la Forêt des Nymphes». *La Revue blanche* 29 (Mars): 251-253.
- LOUÏS, Pierre. 1894b. «Apologue qui servira de préface». *La Revue blanche* 31 (Mai): 409-412.
- LOUÏS, Pierre. (1895-1898. 1930) 1990. *Les Chansons de Bilitis. Pervigilium Mortis*. Introducción y notas de Jean-Paul Goujon. Paris: Fayard.
- LOUÏS, Pierre. (1895-1898. 1938) 2008. *Las canciones de Bilitis. Las canciones secretas de Bilitis*. Introducción, traducción y notas de Elena Fernández. Madrid: Valdemar.

- LOUÏS, Pierre. 1896. *Aphrodite: Mœurs Antiques*. Paris: Mercure de France.
- LOUÏS, Pierre. 1897. *Les chansons de Bilitis: roman lyrique orné d'un frontispice de Paul-Albert Laurens* [épreuves d'imprimerie]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k130467v.image>.
- LOUÏS, Pierre. 1900. *Les Chansons de Bilitis. Traduites du grec. Accompagnées de 300 gravures et de 24 planches en couleurs hors-texte par Notor d'après des documents authentiques des Musées d'Europe*. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9603434c.texteImage>.
- LOUÏS, Pierre. (1906) 1973. «La femme dans la poésie arabe» [Archipel]. En *Œuvres complètes 1925-1931*, T. 11, 77-97. Genève: Slatkine Reprints.
- MACHEREY, Pierre. 1977. «Debussy et Maeterlinck». *L'Avant-Scène* 9 [Pelléas et Mélisande]: 4-12.
- MAESTRO, Jesús G. 2002. «La recuperación de la semiótica». En *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, editado por Jesús G. Maestro, 11-40. Madrid. Arco Libros.
- MAETERLINCK, Maurice. 1892. *Pelléas et Mélisande*. Bruxelles: P. Lacomblez.
- MANDOKI, Katya. (2013) 2014. *El indispensable exceso de estética*. México: Siglo XXI Editores.
- Manual de estilo Chicago-Deusto*. 2013. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto.
- MAPES, Erwin Kempton. 1940. «Innovación e influencia francesa en la métrica de Rubén Darío». *Revista Hispánica Moderna* VI (1): 1-16.
- MARTIN, Denis-Constant. (2009) 2010. «Jean Molino: *Le singe musicien*. *Sémiologie et anthropologie de la musique*. Précédé de: *Introduction à l'oeuvre musicologique de Jean Molino* par Jean-Jacques Nattiez». *Cahiers d'ethnomusicologie* 23: 257-265.
- MARTÍNEZ ULLOA, Jorge. 1996. «Entrevista a Jean-Jacques Nattiez». *Revista musical chilena* 186: 73-82.
- MARTINEZ, José Luiz. (1997) 2001. *Semiosis in Hindustani Music*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.
- MARTINEZ, José Luiz. 1998. «A Semiotic Theory of Music: According to a Peircean Rationale». En «The Sixth International Conference on Musical Signification». Université de Provence, Aix-en-Provence, 1-5 de diciembre. http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Martinez-A_semiotic_theory_music.pdf
- MARTINEZ, José Luiz. 2001. «Semiótica de la música: Una teoría basada en Peirce». *Signa* 10: 177-192.
- MARTÍNEZ-FALERO GALINDO, Luis. 2017. «Paul Celan / Gisèle Celan-Lestrange: poesía y trazo frente al horror». En *Estudios de Literatura Comparada 1: Las artes de*

la vanguardia literaria, editado por Ana González-Rivas Fernández, 60-71. Santander: SELGyC.

MAUCLAIR, Camille. 1922. *Servitude et grandeur littéraires*. Paris: Ollendorff.

MERSENNE, Marin. 1945. *Correspondance du P. Marin Mersenne: Religieux minime II-1628-1630*, editado por Cornelis de Waard. Paris: Presses Universitaires de France.

MEYER, Leonard B. (1956) 2005. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial.

MEYER, Leonard B. (1989) 2000. *El estilo en la música: Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Ediciones Pirámide.

MIRANDA, Eduardo. 1987. «La Lingüística del Texto de János Petöfi». *Documentos Lingüísticos y Literarios* 13: 23-28.

MIRANDOLA, Giorgio. 1974. *Pierre Louijs*. Milano: Mursia.

MITCHELL, Bonner. 1966. *Les manifestes littéraires de la Belle Époque: 1886-1914. Anthologie critique*. Paris: Seghers.

MONELLE, Raymond. 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur: Harwood Academic Publishers.

MONELLE, Raymond. 1994. «Music's Transparency». En *Les universaux en musique*, editado por Costin Mioreanu & Xavier Hascher, 11-30. Paris: Publications de la Sorbone.

MONELLE, Raymond. 2007. «Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux». En *Sens et signification en musique*, editado por Márta Grabócz, 177-193. Paris: Hermann Éditeurs.

MORIN, Edgar. (1990) 2003. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

MORINIÈRE, Claude Benoit. 2001. «Las "bacantes": Renée Vivien. Poesía y lesbianismo en los albores del siglo XX». En *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, editado por Juan Vicente Aliaga, 339-350. València: Publicacions de la Universitat de València.

MORTELETTE, Yann. 2005. *Histoire du Parnasse*. Paris: Fayard.

MORTELETTE, Yann. 2014. «Parnasse Contemporaine». En *Dictionnaire Rimbaud*, editado por Jean-Baptiste Baronian. Paris: Robert Lafont. Disponible -para consulta en línea- en <https://books.google.es/books?id=o1xvBAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=dictionnaire+rimbaud&hl=es&sa=X&ved=oahUKEwie3sOP8ZHZAhVCXRQKHc6zCZQQ6AEIKzAA#v=onepage&q=parnasse%20contemporaine&f=false>.

MOUREY, Gabriel. 1913. *Psyché: poème dramatique en trois actes*. Paris: Mercure de France.

- MURAT, Michel. 2007. «Le dernier livre de la bibliothèque: Un histoire du poème en prose». *La Licorne* 79 (Février). Disponible -para consulta en línea- en https://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_du_poeme_en_prose, último acceso: 2 de febrero de 2018.
- MURAT, Michel. 2008. «L'oublie de Laforgue». *Romantisme* 140: 111-123.
- MURPHY, Steve. 2008. «Versifications “parnassiennes” (?)». *Romantisme* 140 : 67-84.
- NALBANTIAN, Suzanne. 2014. «Neuro Studies of Literature and Art. Towards a Responsible Critical Methodology». En *Intersections, Interferences, Interdisciplines: Literature with Other Arts*, editado por Haun Saussy y Gerald Gillespie, 183-197. Brussels: Peter Lang.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. (1973-2000) 2002. «Relato literario y “relato” musical: Del buen uso de las metáforas». En *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*, editado por Silvia Alonso, 119-147. Madrid: Arco Libros.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. 1974. «Pour une définition de la sémiologie». *Langages* 35: 3-14.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. (1987) 1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. 1993. «Quelques réflexions sur l'analyse du style». *Analyse Musicale* 32: 5-8.
- NAUDIN, Marie. 1968. *Evolution parallèle de la poésie et de la musique en France: Rôle unificateur de la chanson*. Paris: A. G. Nizet.
- NEUBAUER, John. (1986) 1992. *La emancipación de la música: El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor.
- NEWCOMB, Anthony. 1984. «Sound and Feeling». *Critical Inquiry* 10 (4): 614-643.
- NIDA, Eugene. (1964-1982) 2012. *Sobre la traducción*. Madrid: Cátedra.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1872-1886) 2007. *El nacimiento de la tragedia: O helenismo y pesimismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1888-1889) 1974. *Le cas Wagner*. Traducción de J.-C. Hémerly. Paris: Gallimard.
- PAJARES ALONSO, Roberto L. 2012. *Historia de la música en 6 bloques: V. Altura y Duración*. Madrid: Visión Libros.
- PAJARES ALONSO, Roberto L. 2014. *Historia de la música en 6 bloques: VI. Ética y estética*. Madrid: Visión Libros.
- PAMIES BERTRÁN, Antonio. 1995. «La métrica cuantitativo-musical en Francia». *Revista de Filología Francesa* 6: 199-218.

- PANTANI, Emilia. (1999) 2002. «La literatura y las demás artes». En *Introducción a la literatura comparada*, editado por Armando Gnisci, 215-240. Barcelona: Crítica.
- PARAÍSO, Isabel. 1985. *El verso libre hispánico: Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos.
- PATEL, Aniruddh D. (2001) 2003. «A New Approach to the Cognitive Neuroscience of Melody». En *The Cognitive Neuroscience of Music*, editado por Isabelle Peretz & Robert Zatorre, 325-345. New York: Oxford University Press.
- PATEL, Aniruddh D. (2008) 2010. *Music, Language, and the Brain*. New York: Oxford University Press.
- PATEL, Aniruddh D. 2012. «Language, Music, and the Brain: A Resource-sharing framework». En *Language and Music as Cognitive Systems*, editado por Patrick Rebuschat et al., 204-223. New York: Oxford University Press.
- PAZ, Octavio. 1994. *Un más allá erótico: Sade*. México: Heliópolis.
- PEARCE, Marcus & Martin ROHRMEIER. 2012. «Music Cognition and the Cognitive Sciences». *Topics in Cognitive Science* 4: 468-484.
- PEIRCE, Charles Sanders. (1866-1913) 1931-1958. *Collected Papers*, vols. 1-8. Editado por Charles Hartshorne, Paul Weiss y Arthur W. Burks. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- PEIRCE, Charles Sanders. (1867-1913) 1992-1998. *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, vols. 1-2. Editado por Nathan Houser et al. Bloomington: Indiana University Press.
- PEIRCE, Charles Sanders. (1868) 2001. *Cuestiones acerca de ciertas facultades atribuidas al hombre*. Traducción española de Carmen Ruiz. Disponible -para consulta en línea- en <http://www.unav.es/gep/Questions Concerning.html>, último acceso 17 de agosto de 2017.
- PEIRCE, Charles Sanders. (1907) 2005. *Pragmatismo*. Traducción española de Sara Barrena. Disponible -para consulta en línea- en <http://www.unav.es/gep/PragmatismoPeirce.html>, último acceso 17 de agosto de 2017.
- PELADAN, Joséphin. 1916. *La guerre des idées*. Paris: Flammarion.
- PERCIA, Violeta. 2014. «Stéphane Mallarmé: poesía y traducción. Sobre la invención y la actualidad de las nociones de palabra total y nudo rítmico para la práctica de traducción». En VI Congreso Internacional de Letras «Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística». Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 25-29 de noviembre. http://cil.filo.uba.ar/sites/cil.filo.uba.ar/files/u1220/PERCIA_ACTAS_2014.pdf.
- PERETZ, Isabelle & Robert ZATORRE, eds. (2001) 2003. *The Cognitive Neuroscience of Music*. New York: Oxford University Press.

- PERETZ, Isabelle & Max COLTHEART. 2003. «Modularity of Music Processing». *Nature Neuroscience* 6: 688-691.
- PICARD, Timothée. 2002. «La critique musicale wagnérienne: Ni la musique, ni Wagner, mais la littérature et la France». En *Aspects de la critique musicale au XIX^e siècle*, editado por Sylvie Triaire y François Brunet, 319-339. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée. Disponible –para consulta en línea– en <http://books.openedition.org/pulm/281>.
- PISTONE, Danièle. 1989. «Paris et la musique (1890-1900)». *Rimf* 28 [*Paris et la musique 1890-1900*]: 7-56.
- PISTONE, Danièle. 1995. «Le symbolisme et la musique française à la fin du XIX^e siècle». *Revue Internationale de Musique Française* 32 [*Symbolisme et Musique en France*]: 9-29.
- PISTONE, Danièle. 2007. «Imaginaire et sens musical: des héritages aux realizations». En *Sens et signification en musique*, editado por Marta Grabocz, 35-49. Paris: Hermann Éditeurs.
- PLATÓN. 1997. *La República*. Traducción, notas y estudio preliminar de José Manuel Pavón y Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Centro de estudios políticos y constitucionales.
- PLETT, Heinrich. 1991. «Intertextualities». En *Intertextuality*, editado por él mismo, 3-29. Berlin: W. de Gruyter.
- POLICASTRO, Emma & Howard GARDNER. 1999. «From Case Studies to Robust Generalizations: An Approach to the Study of Creativity». En *Handbook of Creativity*, editado por Robert J. Sternberg, 213-224. Cambridge: Cambridge University Press.
- POLO, Leonardo. (1984) 1987. *Curso de Teoría del Conocimiento I*. Pamplona: Eunsa.
- POLO PUJADAS, Magda. (2010) 2016. *Historia de la Música*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria.
- PONTON, Rémy. 1973. «Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse». *Revue française de sociologie* 14 (2): 202-220.
- POUSSEUR, Henri. (1971) 1984. *Música, semántica, sociedad*. Madrid: Alianza Editorial.
- PRAZ, Mario. (1977) 1999. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: Acanalado.
- PRIETO, Luis J. (1966) 1967. *Mensajes y señales*. Barcelona: Seix Barral.
- RAMACHANDRAN, V. S. (2008) 2012. *Los laberintos del cerebro*. Barcelona: La Liebre de Marzo.

REBUSCHAT, Patrick et al., eds. 2012. *Language and Music as Cognitive Systems*. New York: Oxford University Press.

REDONDO REYES, Pedro. 2006. «APMONIA y ΤΟΝΟΣ en la práctica musical griega». En *Κοινός Λόγος. Homenaje al profesor José García López II*, editado por Esteban Calderón, Alicia Morales y Mariano Valverde, 879-886. Murcia: Universidad de Murcia.

RENAN, Ernest. 1868. «Variétés [Les Césars]». *Journal de débats politiques et littéraires* 10 Juin: 2-3.

REWALD, John. (1946) 1955. *Histoire de l'Impressionisme*, Tomo 2. Paris: Albin Michel.

RIBÓ LABASTIDA, Ignasi. 2006. «Fin del idilio, principio de la novela». *Espéculo* 33. Disponible –para consulta en línea– en <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/fnidilio.html>, última consulta 15 de agosto de 2018.

RICŒUR, Paul. 1979. «La fonction narrative». *Études théologiques et religieuses* 54 (2): 209-230.

RODRÍGUEZ, Fernando Gabriel. 2016. «Música y significado. Acerca del continuum comunicativo de Ian Cross y de la semioticidad de la experiencia musical». *Signa*, nº 25: 903-924.

RONSDARD, Pierre de. (1578) 1923. *Oeuvres Complètes*, editado por Hugues Vaganay con Introducción de Pierre de Nolhac, vol. 1. Paris: Garnier.

ROSS, Alex. (2009) 2014. *El ruido eterno: Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. (1781) 1970. *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. Paris: Nizet.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. (1838) 1979. *Écrits sur la musique*. Paris: Stock.

RUWET, Nicolas. 1966. «Musicologie et Linguistique». En el Proyecto «Étude Internationale sur les tendances principales de la recherche dans les sciences de l'homme». Paris: Unesco. <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001560/156082fb.pdf>.

SABATIER, Robert. 1983. *La Poésie du XX^e siècle: I. Tradition et évolution*. Paris: Albin Michel.

SACKS, Oliver. (2007) 2009. *Musicofilia*. Barcelona: Anagrama.

SADAI, Yizhak. 1985 «Analyse musicale: par l'œil ou par l'oreille?». *Analyse Musicale* 1 (4): 13-19.

- SAFFRAN, Jenny R. (2001) 2003. Mechanisms of Musical Memory in Infancy. En *The Cognitive Neuroscience of Music*, editado por Isabelle Peretz & Robert Zatorre, 32-41. New York: Oxford University Press.
- SAFO. (1990) 2006. *Poemas y fragmentos*. Introducción, traducción y notas de Juan Manuel Rodríguez Tobal. Madrid: Hiperión.
- SAFO. (1998) 2003. *Antología: Edición bilingüe*. Introducción selección, traducción, notas y comentarios de Pablo Ingberg. Buenos Aires: Losada.
- SAINT-SAËNS, Camille. 1900. *Portraits et Souvenirs*. Paris: Société d'Édition Artistique.
- SAINT-SAËNS, Camille. 1919. *Les Idées de M. Vincent d'Indy*. Paris: Éditions Pierre Lafitte.
- SAMUEL, Claude (1962) 1965. *Panorama de la música contemporánea*. Madrid: Guadarrama.
- SAPIR, Edward. (1921) 1974. *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SATIE, Erik. (1895-1924) 1981. *Écrits*, recopilados y editados por Ornella Volta. Paris: Éditions Champ Libre.
- SCARAFFIA, Giuseppe. (2007) 2009, *Diccionario del dandi*. Madrid: A. Machado Libros.
- SCHAEFFER, Pierre. 1967. *La musique concrete*. Paris: Presses Universitaires de France.
- SCHER, Steven Paul. 1982. «Literature and Music». En *Interrelations of Literature*, editado por Jean-Pierre Barricelli & Joseph Gibaldi. New York: The Modern Language Association of America.
- SCHLANG, Gottfried. (2001) 2003. «The Brain of Musicians». En *The Cognitive Neuroscience of Music*, editado por Isabelle Peretz & Robert Zatorre, 366-381. New York: Oxford University Press.
- SCHWEITZER, Albert. (1905) 1955. *J. S. Bach, el músico poeta*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- SERRA, Juan Pablo. 2006. «Peirce: La verdad y el público». *La Torre del Rey. Revista de Estudios Culturales* 2: 51-54.
- SHIRMAHALEH, Shekoufeh Mohammadi. 2010. *Iconicidad metafórica de Charles S. Peirce, aspectos teóricos y aplicaciones lingüísticas*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/24459/1/Tesis_Shirmahaleh.pdf.
- SOLLERS, Philippe. (1998) 2010. *Casanova el admirable*. Madrid: Páginas de espuma.

- SORIA-URIOS, Gema, Pablo DUQUE & José M. GARCÍA-MORENO. 2011. «Música y cerebro: Fundamentos neurocientíficos y trastornos mentales». *Revista de Neurología* 52: 45-55.
- SOUFFRIN, Eileen. 1951. «Swinburne et sa légende en France». *Revue de Littérature Comparée* 25 (Janvier): 311-337.
- SOURIAU, Étienne. (1947) 1998. *La correspondencia de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SOURIAU, Étienne. (1990) 2010. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal.
- SPAGNUOLO NANNI, Alejandra. 2015. «La “Vénus de Milo” de Leconte de Lisle. Un ejemplo de recodificación signica en la poesía francesa del s. XIX». *Escritura e Imagen* 11: 53-64.
- STANISLAVSKI, Constantin. (1937) 1983. *El trabajo del actor sobre sí mismo: El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Quetzal.
- STARR, G. Gabrielle. (2013) 2015. *Feeling Beauty. The Neuroscience of Aesthetic Experience*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- STEINER, George. (1976) 2003. «El abandono de la palabra». En *Lenguaje y silencio: Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, 28-55. Barcelona: Gedisa.
- TALENS, Jenaro et al., eds. 1983. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- TARASTI, Eero (1994) 1996. *Semiotique Musicale*. Limoges: Presses Universitaire de Limoges.
- TÉLLEZ, José Luis. 2002. «Desde lo más profundo». En *Pélleas et Mélisande* [libreto], 84-101. Madrid: Teatro Real.
- TÉLLEZ, José Luis. 2007. «Pélleas et Mélisande o el drama simbolista». *Los clásicos de la ópera* 24 [*Pelléas et Mélisande*]: 16-22.
- TOCH, Ernest. (1914) 1931. *La melodía*. Barcelona: Labor.
- TOCH, Ernest. (1948) 2001. *Elementos constitutivos de la música: Armonía, melodía, contrapunto y forma*. Barcelona: Idea Books.
- TORRES CARDONA, Héctor Fabio. 2012. «Semiótica y semántica de la notación musical. Nuevas fronteras». *El Artista* 9 (Diciembre): 287-311.
- TÖTÖSY DE ZEPETNEK, Steven. 1998. *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

- TRAINOR, L. J. & L. A. SCHMIDT. (2001) 2003. «Processing Emotions Induced by Music». En *The Cognitive Neuroscience of Music*, editado por Isabelle Peretz & Robert Zatorre, 310-324. New York: Oxford University Press.
- TREHUB, Sandra E. (2001) 2003. «Musical Predispositions in Infancy: An Update». En *The Cognitive Neuroscience of Music*, editado por Isabelle Peretz & Robert Zatorre, 3-20. New York: Oxford University Press.
- TWINING, Thomas. 1789. «Dissertations on the Different Senses of the Word Imitative, as applied to Music by the Ancients, and by the Moderns». En *Aristotle's Treatise of Poetry*, 44-61. London: Payne and Son.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. 2003. «Ritmo y sintaxis en el verso libre». *Rhythmica* I (1): 303-333.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. 2004. «Tipografía y verso libre». *Rhythmica* II (2): 251-273.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. 2010. *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VALLES CALATRAVA, José Ramón. 2008. *Teoría de la narrativa: Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- VALLESPER, Mathilde. 2010. «Langage et musique: Approches sémiotiques». *Fabula / Les colloques / Littérature et musique*. Disponible -para consulta en línea- en <http://www.fabula.org/colloques/document1274>, última consulta 17 de enero de 2017.
- VÁZQUEZ MEDEL, Miguel Ángel. 2014. «Octavio Paz: Poesía, mística y erotismo». En *Tendencias estéticas y literarias en la cultura contemporánea*, editado por Antonio Molina Flores y Carlos Peinado Elliot, 9-30. Sevilla: Renacimiento.
- VINELLI, Elena. 2009. «Traducción intersemiótica: Revisión del debate de Bologna». En «VII Congreso Internacional *Orbis Tertius* de Teoría y Crítica Literaria», Universidad Nacional de La Plata, 18-20 de mayo. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3630/ev.3630.pdf
- WARLEY, Jorge. 2010. «Acerca de la expansión de la teoría de Charles Peirce hacia campos disciplinarios diversos, en particular los del arte y la literatura». En las IV Jornadas «Peirce en Argentina». Buenos Aires, 26-27 de agosto. Disponible -para consulta en línea- en <http://www.unav.es/gep/IVPeirceArgentinaWarley.html>, último acceso 17 de agosto de 2017.
- WENK, Arthur B. 1976. *Claude Debussy and the Poets*. Berkeley: University of California Press.
- WHIDDEN, Seth. 2007. *Leaving Parnassus: The Lyric Subject in Verlaine and Rimbaud*. Amsterdam: Editions Rodopi.

WILSON, Deirdre & Dan SPERBER. 2004. «La Teoría de la relevancia». *Revista de Investigación Lingüística* 7: 237-286.

YLLERA, Alicia. 1996. *Teoría de la Literatura francesa*. Madrid: Síntesis.

YOUENS, Susan. 1984. «Poetic Rhythm and Musical Metre in Schubert's *Winterreise*». *Music & Letters* 65 (1): 28-40.

ZATORRE, Robert & James MCGILL. 2005. «Music, the Food of Neuroscience?». *Nature* 434 (17 March): 312-315.

ZOLA, Émile. 1880. *Nana*. Paris: Charpentier.

ZWEIG, Stefan. (1928) 1961. «Casanova [*Tres poetas de su vida: Casanova, Stendhal, Tolstoi*]». En *Biografías*, 25-121. Barcelona: Plaza & Janés.

VII.

ANEXOS

- I. *Listado de gráficos*
- II. *Glosario de términos musicales*
- III. *Partituras*

ANEXO I. *Listado de gráficos*

- Fig. 1.** Diferencias entre «*langues formales*» y «*langage usuel*» según G. G. GRANGER.
- Fig. 2.** Modelos de análisis propuestos por Jean-Jacques NATTIEZ.
- Fig. 3.** División de las artes de Étienne SOURIAU.
- Fig. 4.** Cuadro sobre la Teoría del Texto de Janos PETÖFI.
- Fig. 5.** La referencialidad musical en el *continuum comunicativo* de Ian CROSS.
- Fig. 6.** Las similitudes y diferencias entre música y lenguaje [literario] según Kofi AGAWU.
- Fig. 7.** Modelo tripartito de Kofi AGAWU.
- Fig. 8.** Esquema de la arquitectura modular del procesamiento de la música vocal de Isabelle PERETZ y Max COLTHEART.
- Fig. 9.** Organización cerebral de las estructuras lingüísticas y musicales según Fred LERDAHL.
- Fig. 10.** La tricotomía abducción-deducción-inducción en la investigación científica y la creación artística.
- Fig. 11.** La tríada signica de PEIRCE.
- Fig. 12.** Tipología signica de PEIRCE.
- Fig. 13.** Un mismo motivo, nueve signos diferentes.
- Fig. 14.** Los diez tipos de signos complejos de PEIRCE.
- Fig. 15.** Cadena de representación del corpus de esta tesis.
- Fig. 16.** Neopaganismo literario en Francia e Inglaterra en el siglo XIX.
- Fig. 17.** Variantes entre las cuatro primeras ediciones de *Les Chansons de Bilitis*.
- Fig. 18.** Conexiones intertextuales de *Les Chansons de Bilitis (roman lyrique, prose strophée et rythmée, sonnets en prose)*.
- Fig. 19.** «Bucoliques en Pamphylie» (tema y motivos).
- Fig. 20.** «Élégies à Mytilène» (tema y motivos).
- Fig. 21.** «Épigrammes dans l'Île de Chypre» (tema y motivos).
- Fig. 22.** «Le Tombeau de Bilitis» (tema y motivos).
- Fig. 23.** Los tres epitafios de «Le Tombeau de Bilitis».
- Fig. 24.** *Dafnis y Cloe*. Cinco recreaciones pictóricas del motivo del pastor enseñando a la pastora a tocar la flauta.
- Fig. 25.** «La Flûte de Pan» (ritmo interno, párrafos I y II).
- Fig. 26.** «La Flûte de Pan» (ritmo interno, párrafos III y IV).

- Fig. 27.** Edgar DEGAS, «Mujeres peinándose» (1875-1876).
- Fig. 28.** Edvard MUNCH, tres de las versiones que realizó del «Vampiro» (1894-1895).
- Fig. 29.** «La Chevelure» (versiones).
- Fig. 30.** «La Chevelure» (ritmo interno, párrafos I y II).
- Fig. 31.** «La Chevelure» (ritmo interno, párrafos III y IV).
- Fig. 32.** «La Chevelure» (estructuración sintáctica del párrafo I).
- Fig. 33.** «La Chevelure» (estructuración sintáctica del párrafo II).
- Fig. 34.** «La Chevelure» (estructuración sintáctica del párrafo III).
- Fig. 35.** La recuperación de la *cupiditas* barroca en la obra pictórica de William-Adolphe BOUGUEREAU.
- Fig. 36.** «Le Tombeau des Naiades» (ritmo interno, párrafos I y II).
- Fig. 37.** «Le Tombeau des Naiades» (ritmo interno, párrafos III y IV).
- Fig. 38.** «Le Tombeau des Naiades» (estructura inicial y amplificación sintáctico-semántica del párrafo II).
- Fig. 39.** Relación de los poemas escogidos en las tres traslaciones musicales de Debussy.
- Fig. 40.** Motivos que configuran el tema de la flauta en «La Flûte de Pan».
- Fig. 41.** Referentes del Si lidio de «La Flûte de Pan».
- Fig. 42.** El tema de la flauta en cinco obras de Debussy.
- Fig. 43.** *Daphnis et Chloé* de Ravel (diseño escenográfico de Léon BAKST para los ballets rusos de Diaghilev, 1912).
- Fig. 44.** *Prelude à l'après-midi d'un faune* (selección de figurines y diseño escenográfico de Léon BAKST para los ballets rusos de Diaghilev, 1912).
- Fig. 45.** «La Flûte de Pan» (estructura métrica de la Introducción y la Parte I)
- Fig. 46.** «La Flûte de Pan» (acentos prosódicos y musicales de la Parte I).
- Fig. 47.** «La Flûte de Pan» (estructura métrica de las Partes II y III)
- Fig. 48.** «La Flûte de Pan» (acentos prosódicos y musicales de la Parte II).
- Fig. 49.** «La Flûte de Pan» (esquema armónico de la Parte II).
- Fig. 50.** «La Flûte de Pan» (reverberaciones en la Parte II).
- Fig. 51.** «La Flûte de Pan» (esquema armónico de la Parte III).
- Fig. 52.** «La Flûte de Pan» (notas comunes entre las diferentes tonalidades de la Parte III).
- Fig. 53.** «La Flûte de Pan» (acentos prosódicos y musicales de la Parte III)
- Fig. 54.** «La Flûte de Pan» (esquema armónico de la Parte IV).
- Fig. 55.** «La Flûte de Pan» (acentos prosódicos y musicales de la Parte IV).
- Fig. 56.** «La Chevelure» (estructura métrica de la canción).
- Fig. 57.** «La Chevelure» (motivos/elementos que configuran el tema).

- Fig. 58.** «La Chevelure» (acentos prosódicos y musicales de la Introducción y la Parte I).
- Fig. 59.** «La Chevelure» (hexatónica en Do y Do lidio).
- Fig. 60.** «La Chevelure» (acentos prosódicos y musicales de la Parte II)
- Fig. 61.** «La Chevelure» (final de la Parte I y reexposición del tema en la Parte II).
- Fig. 62.** «Le Tombeau des Nàiades» (el motivo inicial y sus variantes).
- Fig. 63.** «Le Tombeau des Nàiades» (centros tonales).
- Fig. 64.** «Le Tombeau des Nàiades» (acentos prosódicos y musicales del primer párrafo).
- Fig. 65.** «Le Tombeau des Nàiades» (acentos prosódicos y musicales de los párrafos II, III y IV).
- Fig. 66.** «Le Tombeau des Nàiades» (escalas hexatónicas de los compases 16 y 18).
- Fig. 67.** «Le Tombeau des Nàiades» (escala cromática del compás 20 y escalas hexatónicas de los compases 12 y 22).
- Fig. 68.** «Le Tombeau des Nàiades» (escala octatónica del compás 27).

ANEXO II. *Glosario de términos musicales*

Acorde: conjunto de dos o más sonidos, que suenan simultáneamente –acorde *armónico*– o en rápida sucesión –acorde *melódico*–, y que constituyen una unidad armónica.

Alteración: signo que sirve para modificar la altura de una nota –elevándola o bajándola en uno o dos semitonos–, o bien para restituírle su altura original.

Anacrusa: nota o grupo de notas sin acento, que preceden al primer tiempo fuerte de una frase.

Armonía: conjunto de normas de un sistema musical, que intentan –a partir de unos principios acústicos concretos– regular la simultaneidad sonora con la creación de una tipología variada de acordes, a los que dotan de una funcionalidad sintáctica específica.

Articulación: modo en el que los sonidos se relacionan entre sí.

Todos los matices y las gradaciones de la articulación se polarizan según su proximidad al *legato* –continuidad sonora absoluta entre nota y nota–, o al *staccato* –interrupción absoluta de dicha continuidad–. Entre los diferentes tipos de articulaciones destacan las relativas a la «duración», como el *staccato* o el *tenuto*; las relativas a la «intensidad», como los acentos; y las que combinan «duración e intensidad», como el *portato* o la *ligadura de expresión*.

Atracción tonal: el «efecto llamada» que ejerce la *tónica* / *grado I* de cada tonalidad, y que tiene por objetivo resolver la tensión y la inestabilidad, que genera el dinamismo de la *dominante*.

Bel canto: modalidad de canto virtuosístico propio de la ópera italiana del siglo XVII, que, en las primeras décadas del XIX, se caracterizó por el uso de melodías ágiles y graciosas, donde primaba la perfección de la emisión vocal y la exquisita resolución de las exigencias técnicas.

Bordadura: notas ornamentales que rodean cromáticamente o por grados conjuntos una nota principal.

Cadencia: enlace armónico-melódico, que sirve para determinar una tonalidad y/o para acabar –más o menos resolutivamente– una frase, período o pieza musical.

Cadencia perfecta: es aquella que encadena los acordes de *subdominante* –u otro con funcionalidad similar–, *dominante* y *tónica*. Es la más resolutiva de todas las cadencias del sistema tonal.

Cadencia imperfecta: es aquella en la que el acorde de *tónica* aparece en parte débil, o algunos de los acordes en inversión.

Cadencia rota: es aquella en la que el acorde de *dominante* no resuelve en el de la *tónica*. El objetivo de esta cadencia es retrasar la resolución armónica.

Cadencia plagal: es aquella enlaza el acorde de *subdominante* con el de *tónica*, prescindiendo del de *dominante*, por lo que su carácter es menos resolutivo.

Carácter: expresividad musical.

A pesar de sus diferencias, el carácter y el movimiento están íntimamente relacionados. Esto significa que no puede haber contradicción entre ellos, por lo que, si una pieza posee un carácter *tranquillo*, el *movimiento* nunca podrá ser rápido salvo por indicación expresa del propio compositor.

Centro tonal: *grado* I de una *escala/tonalidad*.

Contratiempo: estrategia compositiva que consiste en acentuar una nota en parte o tiempo débil, cuando en la parte o tiempo fuerte hay un silencio.

Coda: sección musical a modo de epílogo [< *cadencia* expandida], que puede ser simple en su desarrollo y durar unos pocos compases, o alcanzar la complejidad de una sección entera.

Compás: entidad métrica musical compuesta por la contraposición de unidades de tiempo *fuertes* y *débiles* –es decir, acentuadas y átonas–. Existen varios tipos de compás y dos maneras básicas de clasificarlos. Si se tiene en cuenta el número de tiempos, hay tres tipos de compás: binarios, ternarios y cuaternarios. Si se atiende al tipo de subdivisión de cada tiempo, tenemos dos: *simples* [> subdivisión binaria] y *compuestos* [> subdivisión ternaria]. La métrica *binaria* –tanto en compases como en tiempos– alterna un pulso –tiempo o fracción de él– fuerte y uno débil; la *ternaria*, uno fuerte y dos débiles; y la *cuaternaria*, uno fuerte y tres débiles aunque el tercero suele ser menos débil que el segundo y el cuarto.

Contrapunto: técnica compositiva, que consiste en la superposición /contraposición equilibrada y no discordante de varias voces/líneas melódicas.

Cromatismo: sistema melódico-armónico basado en el uso de la *escala cromática*.

Crescendo: aumento gradual del volumen sonoro.

Decrescendo: disminución gradual del volumen sonoro.

Diminuendo: *decrescendo*

Dinámica: conjunto de signos y abreviaturas que indican diversas graduaciones en la intensidad sonora. Hasta la eclosión de la música nacionalista en la segunda mitad del siglo XIX, los diferentes matices en la dinámica se habían escrito exclusivamente en italiano con abreviaturas como: *mp* –*mezzopiano*–, *dim.* –*diminuendo*–, *ff* –*fortissimo*–, *mor.* –*morendo*–, etc ; o empleando signos gráficos como los reguladores o acentos.

Dominante: grado V de una *escala/tonalidad*.

Enarmonía: procedimiento utilizado fundamentalmente en modulación para alcanzar rápidamente tonalidades alejadas, por el cual se establece una equivalencia entre dos notas/acordes de diferente nombre pero idéntico sonido.

Escala: conjunto de sonidos consecutivos organizados a partir de una sucesión de tonos y/o semitonos.

Escala cromática: escala formada por los doce semitonos que integran la escala diatónica.

Escala diatónica: escala básica del sistema tonal, que consta de siete notas separadas entre sí por intervalos de un tono, a excepción de los que separan la tercera de la cuarta, y la séptima de la octava, que son de medio tono.

Escala mayor: escala del sistema tonal –de carácter abierto y luminoso–, donde la distancia entre la primera y la tercera nota es de una 3ª mayor, y en la que la sucesión interválica de los sonidos responde a: *Tono-T-Semitono-T-T-T-S*.

Escala menor: variante menor –de carácter melancólico y puntualmente sombrío–, [$<$ intervalo de 3ª menor entre la primera y la tercera nota], que presenta tres tipos de sucesión interválica: la *natural* [*Tono-Semitono-T-T-S-T-T*]; la *armónica*, en la que el

séptimo grado aparece elevado un semitono; y la *melódica*, donde el sexto y séptimo grado se elevan un semitono al ascender, pero regresan a su estado natural al descender.

Escala pentatónica: escala de cinco notas de origen antiquísimo, cuya presencia está muy extendida, tanto en culturas como la celta o la griega, como en civilizaciones más alejadas en el tiempo y/o en el espacio como la egipcia, las del este de Asia o de África. También encontramos escalas pentatónicas en muchas canciones infantiles.

Escala hexatónica de tonos enteros: es un tipo de escala cuyas seis notas están a distancia de un tono, y que fue muy utilizada por los compositores impresionistas.

Grado: posición que ocupa cada nota en una *escala /tonalidad* musical y, por extensión, la de los *acordes* construidos sobre ellas.

Intervalo: diferencia de altura [\rightarrow *frecuencia*] que existe entre dos sonidos. Se llama intervalo *armónico* aquel donde los sonidos suenan simultáneamente; y *melódico* aquel en el que lo hacen sucesivamente.

Inversión: cambio de disposición en las notas de un acorde, cuando ya no es la fundamental la nota que aparece en el bajo.

Leitmotiv: «motivo conductor» [\rightarrow *melodía* o *secuencia tonal* breve], que se repite y evoluciona a lo largo de una obra –ya sea ésta cantada o instrumental–, con el objetivo de evocar un determinado contenido poético [personaje, objeto, idea, sentimiento...] cada vez que aparece.

Melodía: sucesión de notas que tienen un diseño tonal y rítmico reconocible.

Métrica: patrón de tiempos fuertes y débiles en una pieza musical.

Modalidad: sistema basado en el uso de modos o escalas modales [< música pre-tonal].

Modo mayor: aquel al que, dentro del sistema tonal, pertenecen las *escalas mayores*.

Modo menor: aquel al que, dentro del sistema tonal, pertenecen las *escalas menores*.

Modos: escalas musicales basadas en la disposición interválica de los antiguos modos gregorianos [< *tonoi* grecolatinos] como: el *dórico*, el *frigio*, el *lidio*, el *mixolidio*, el *eolio* o el *jónico*.

Modulación: cambio de *tonalidad* sin indicación expresa, que se produce durante el desarrollo de una obra. Las más frecuentes suelen ser a *tonalidades vecinas*, es decir a aquellas más cercanas a la tonalidad principal, como son: 1) las modulaciones a escalas *relativas* –mayores y menores–; 2) las que tienen lugar entre tonalidades *homónimas*, pero de diferente modo; o 3) las que conducen a las tonalidades de la *dominante* y la *subdominante*.

Motivo: fragmento rítmico o melódico breve, que se repite y sufre transformaciones a lo largo de una obra o parte de ella.

Movimiento: velocidad de ejecución.

El *tempo* suele indicarse al inicio de una pieza o fragmento. Hasta la invención del metrónomo en 1816, los términos empleados –*allegro, andante, adagio...*– sugerían no solo idea de la velocidad, sino también del carácter de la obra. La utilización del metrónomo circunscribió el movimiento musical al ámbito de la velocidad, al definirla a partir de pulsaciones por minuto. Por otra parte, y coincidiendo con la llegada del Romanticismo y las reivindicaciones nacionalistas, las expresiones italianas –que habían sido utilizadas, a lo largo de más de dos siglos, como «lenguaje propio de la música»– fueron paulatinamente sustituidas por expresiones en otras lenguas.

Parámetros primarios: aquellos –*melodía, ritmo, armonía*– en los que es posible la segmentación constante, no uniforme y proporcional de los materiales musicales.

Parámetros secundarios: aquellos –*dinámica, tempo, sonoridad, timbre*– en los que no es posible la segmentación.

Progresión armónica: sucesión de acordes cuyo encadenamiento tiene carácter cadencial.

Retardo: prolongación sonora que genera armónicamente una disonancia que ha de ser resuelta. El retardo suele darse en las partes o tiempos fuertes del compás.

Ritardando: indicación de *tempo* –similar a *rallentando*–, que indica una desaceleración paulatina del mismo.

Rubato: indicación de *tempo* [< «tiempo robado»], que otorga al intérprete la libertad para acelerar o retardar expresivamente el tempo de un fragmento.

Semicadencia: reposo momentáneo sobre un acorde de *dominante* o *subdominante*.

Semitono: en la música occidental, distancia mínima que existe entre dos sonidos/grados.

Sensible: grado VII de una *escala* en el *sistema tonal*, cuando dista de la *tónica* un *semitono*.

Síncopa: estrategia compositiva destinada a romper la regularidad rítmica prolongando una figura (rítmica, melódica y/o armónica) de un tiempo débil a un tiempo fuerte evitando así la articulación de este último.

Sistema tonal: véase *tonalidad*.

Subdominante: grado IV de una *escala* en el sistema tonal.

Tema: idea musical bien definida, que constituye una parte esencial de la estructura compositiva de una obra.

Textura: conjunto de voces/líneas sonoras que constituyen una obra musical. La textura *homofónica* es aquella donde las diferentes voces se mueven en un ritmo idéntico o similar; y la *polifónica* o *contrapuntística*, aquella cuyas voces son independientes entre sí tanto rítmica como melódicamente.

Tonalidad: sistema melódico-armónico donde una nota/grado [*tónica*] ejerce de polo de atracción de los demás sonidos/grados de una escala determinada, y que, como sistema estructural, fue el fundamento de la música occidental hasta la llegada de la *Atonalidad*.

Tónica: grado I de una escala en el sistema tonal.

Tono: distancia que media entre dos sonidos/*grados* consecutivos y que corresponde a la suma de dos *semitonos*.

Transporte o transposición: traslado de un pasaje musical de una tonalidad a otra.

Trémolo: repetición ligera y acelerada de una o varias notas.

Tresillo: grupo de tres notas iguales, que –a modo de ritmo irregular– aparece en tiempos y/o compases, donde prima la subdivisión binaria.

Tritono: Intervalo de 4^a aumentada, cuya sonoridad tensa le valió en la Edad Media el calificativo de *diabolus in musica*.

ANEXO III. Partituras

TROIS CHANSONS DE BILITIS

P. LOUYS

C. DEBUSSY

I
la flûte de Pan

CHANT

Lent et sans rigueur de rythme

PIANO

pp

3

p Doux et soutenu

Pour le jour des Hy-a - cin - thies, — il m'a don - né u - ne sy -

5

rinx fai - te de ro - seaux bien tail - lés, u - nis a -

Paris, E. FROMONT, Editeur.

E. 4417. F.

Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction
et d'arrangements réservés pour tous pays
y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

6

vec la blan - che ci - re qui — est douce à mes lè - vres com - me le miel.

p *pp*

7

Il m'apprend à jou - er, as - si - se sursesge - noux; mais je suis un peu trem.

p

9

blan - te. Il en joue a - près moi, si dou - ce - ment que je l'en - tends à

pp *Très dim.*

11

pei - ne. Nous n'avons

pp *Rit.* *a Tempo 1°*

E. 447! F.

13

p rien à nous di - re, tant nous sommes près l'un de l'au - tre; mais nos chan -

15

-sons veu - lent se ré - pon - dre, et tour à tour nos bou - ches s'u - nissent sur 'a

pp *Rit.*

17

flû - te. Il est

pp *sempre pp*

19

tard; voi - ci le chant des grenouilles ver - tes qui com -

E. 4447 F.

21 **Plus lent**

ppp

pp Leger mais sans sécheresse

mence avec la nuit.

24 **Pressez un peu**

pp Presque sans voix

Ma mè - re ne croi - ra ja -

26

ppp

mais que je suis res - tée si longtemps à cher - cher ma cein - tu - re per -

27 **a Tempo**

Tres lointain

Tres retenu

pp

ppp

du - e.

E. 4417. F

TROIS CHANSONS DE BILITIS

P. LOUYS

C. DEBUSSY

II la Chevelure

Assez lent

CHANT

Il m'a dit:

PIANO

p *Très expressif*

3

Moins lent *p* *Très expressif et passionnément concentré*

*Cet - te nuit, j'ai rê - vé.

5

J'a - vais ta che - ve - lure autour de mon cou.

E.1417² F

7

En augmentant peu à peu

J'a - vais tes che - veux comme un col - lier

8

noir au - tour de ma nuque et sur ma poi - tri -

ne. "Je les ca - res - sais, et c'étaient les miens;

10

et nous é - tions li - és pour tou-jours ain-si,

F. 4417? F.

11 **En pressant** *mf* *Cresc.* *f*

par la mē-me che-ve-lu-re la bou-che sur la bou-che,

12 **a 1^o Tempo** *p subito*

ain-si que deux lau-riers n'ont sou-vert qu'u-ne ra-ci-ne.

14 **En pressant peu à peu et en augmentant** *pp*

Et peu à peu, il m'a semblé, tant nos membres é

16 *f*

-taient confondus, que je de-venais toi-mē-me ou que tu entrais en moi comme mon

E. 1417² F.

18

1^o Tempo, plus lent

son - ge. Quand il eut achevé —

p Très expressif

21

très pp

il mit dou - ce - ment ses mains sur mes é - pau - les, et il

pp

23

me re - gar - da d'un re - gard si ten - dre, que je bais -

pp

24

Très lent

-sai les yeux a vec un frisson.

pp

E. 1447² F.

TROIS CHANSONS DE BILITIS

P. LOUYS

C. DEBUSSY

III

le tombeau des Naiades

CHANT

Très lent *p Doux et las*

Le long du bois cou-vert de

PIANO

pp *pp*

3

gi - vre, je mar - chais; mes che -

5

-veux de - vant ma bou - che se fleu - ris - saient de pe - tits gla - çons, et mes san -

Toujours pp *pp*

E. 4417³ F.

7

da-les é-taient lour-des de nei-ge fan-geuse et tas - sée.

9

Il me dit: "Que cherches-tu?"

11

- Je suis la tra-ce du sa-ty - re. Ses petits pas fourchus alternent comme des trous dans un manteau

13

blanc.^o Il me dit: "Les sa - ty - res sont morts."

E. 1417^o F.

15

Les sa - ty-res et les nymphes aus-si. Depuis trente

17

ans il n'a pas fait un hi-ver aussi ter - ri - ble. La trace que tu vois est celle d'un

19

bouc. Mais restons i-ci, où est leur tom.

22

beau." Et a-vec le fer de sa houe il cas-sa la gla-ce de la source où ja-

E. 14473 F.

24

do *f*

-dis ri - aient les na - ta - des.

26

Dim. *p*

Il pre - nait de grands morceaux froids, et les soule - vant vers le ciel

28

f

pâle, il re - gar - dait au tra - vers.

30

sf *p* *Retenu* *f* *p*