

DAR A ESCUCHAR

LA NOVELA Y LA MÚSICA: EJECUTANTES DE LA NO-MUERTE COMO EXPERIENCIA ARTÍSTICA

MÓNICA BUENO¹

RESUMEN

El artículo explica la visión de Macedonio Fernández sobre la relación música y literatura. El escritor desarrolló una teoría que comprende tres géneros: la prosa del personaje o novela, la metáfora o poesía y la humorística conceptual. Estas nuevas formas se anclan en un acercamiento a la música, ya que según el autor, es el arte ideal porque procura estados sin motivación, sin asunto, sin causa, sin sentimiento que hace que el lector tenga la posibilidad de un tiempo puro que es plena experiencia estética de lectura, en definitiva, tiempo presente. De esta manera, el tiempo de novela permite una lectura que no actualiza una forma establecida sino que “construye” un presente incongruente como si todo estuviera pasando delante de nuestros ojos. En este tiempo fijo de la experiencia metafísica es en donde confluyen la música y la literatura porque delimita un estado de emoción.

PALABRAS CLAVE: MÚSICA – LITERATURA-BELARTE- TIEMPO FIJO

¹ Doctora en letras. Profesora e investigadora de la Universidad de Mar del Plata Celehis-Inhus - Titular del Área de Literatura Argentina. Se ha especializado en el estudio de la vanguardia argentina, especialmente en la obra de Macedonio Fernández tema de su tesis de doctorado en la UBA. Dirige el grupo de investigación Cultura y política en la Argentina en el Celehis (Centro de Letras Hispanoamericanas) de la UNMDP y es Directora de la Revista Cuarenta Naípe, una revista de cultura y literatura creada y dirigida por el grupo de investigación Cultura y Política en la Argentina, radicado en el CE.LE.HIS. (Centro de Letras Hispanoamericanas) de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Contacto: mbuenoli@yahoo.com.ar

LA TEORÍA DEL ARTE DE MACEDONIO

“Belartes llamo, únicamente a las técnicas indirectas (no directas: copia o imitación) de suscitación de estados psicológicos en otras personas, que no sean ni los que siente el autor ni los que aparentan sentir los personajes en cada momento” declara Macedonio Fernández en “Para una teoría del arte” (1974, 236). Su *Belarte*, al que también Macedonio llama “Autorística”, se diferencia absolutamente de lo que llama “Arte culinaria”, arte que pretende imitar la vida y producir sensaciones por identificación. Señala: “Y en cuanto a la *comunicación* de emociones, es vano esfuerzo pretender tocar directamente el alma de otro con exposiciones o combinaciones realistas, con signos caligráficos inertes, frente a las eficacias plenas del gesto, los movimientos y los acentos de una conversación común emocionada; lo único posible y artístico es la *suscitación* de las emociones.” (1974, 236). Es por eso que Macedonio rechaza absolutamente el realismo.

Macedonio propone un tipo de emoción que “se suscita”, es decir, que no existe, que el receptor no espera experimentar y el artista debe provocarla. Por lo tanto, la técnica es fundamental (“Todo el Arte está en la Versión o Técnica”). Así, en varios momentos de su Teoría del arte se refiere a la relevancia de la técnica¹ “Fuera de la técnica no hay arte” concluye en otro momento de su teoría. Más adelante explica: “Arte de trabajo a la vista, es decir, de lector consciente, y hecho con recursos ostensibles.” (1974, 236-242).

Se trata de inventar, entonces, un estado de emoción que tiene tres características: ninguna información, ninguna finalidad más que la de sí mismo y ninguna sensorialidad. De ahí que la Música sea el arte ideal porque procura estados sin motivación. “Mi tesis, digo nuevamente, es el Arte sin asunto, o sea que la motivación o causación de un Sentimiento debe desterrarse del Arte, como lo logra la Música, que es la Belarte tipo” (240).

LA FORMA DE LA MÚSICA

Para Macedonio, este género ideal del Belarte no corresponde a cualquier clase de música. Debe tener también ciertas condiciones: ni “melodismo” ni ritmo pide Macedonio ya que esos elementos permiten lo que él llama la “sensación”, es decir, esa

particular fijación en la experiencia del yo que busca identificaciones. El “Melodismo” es para Macedonio “todo lo que es desarrollo en la unidad” (1974, 239) tanto por medio de notas musicales, nos aclara, como por ordenación de sucesos. Notemos la vinculación de la música con la literatura.

Es por eso que hay que procurar un arte sin asunto, sin causa, sin sentimiento - “como lo logra la Música” aclara pero inmediatamente imagina “una Literatura o Prosa sin asuntos y sin sonoridades y sin asociaciones superaría a la música en pureza” (1974, 239). Nuevamente emparenta las dos artes y propone los tres géneros del arte literario: la prosa del personaje o novela, la metáfora o poesía y la humorística conceptual. Los tres géneros son las Belartes Puras de la Palabra y en los tres géneros Macedonio va a experimentar. Ahí va nuestro escritor a buscar nuevas formas.

La vinculación con la música será para Macedonio una recurrencia, una zona de pensamiento. Basta recordar la amistad con el Mono Villegas y con Juan Carlos Paz, la fotografía con la guitarra. Juan Carlos Paz ha señalado su admiración por Macedonio y en sus Memorias recuerda aquel encuentro con Macedonio donde concordaron sobre la relevancia de la ausencia de ritmo en la música: “-Dígame,- prosiguió, ¿no se podría crear una música sin ritmo?” le pregunta Macedonio a Paz a la salida de una disquería (1987: 103). “sin la grosería del ritmo de la música occidental”, le explica a Juan Carlos Paz, nos cuenta el músico. Prosigue Macedonio:

Porque el ritmo es la parte primaria, casi diría grosera, material de la música. Me refiero a la música de tradición occidental; la oriental es muy distinta; parecería que flota sin puntos de apoyo; el ritmo diríase que ha sido reabsorbido, jamás se evidencia, como ocurre siempre o casi siempre en nuestra grosera concepción occidental” (Op. Cit, 103)

En la única entrevista conocida a Macedonio, el entrevistado le pregunta al final a su entrevistador: “- ¿No le parece que hay algo turbiamente sensorial en la música de orquesta? ¿No cree usted en la posibilidad de una “música pura”, sin compás y sin esas apoteosis marciales que han malogrado más de una página de Beethoven?²

En *Hablan de Macedonio Fernández*, señala Enrique “Mono” Villegas “Yo siempre me acuerdo de él”, “además, soy totalmente Macedonio, creo en todo lo que él dice, es decir, creo en mi imaginación. Y, nos unía la misma adoración por dos personas que no conocíamos pero queríamos mucho: Schumann y Brahms” (1996, 49).

Macedonio se mete de lleno, como nos aclara Omar Corrado en su generosa lectura de nuestra relación entre novela y música, en el asunto de la significación musical que es largo y peleado. Están quienes afirman que la música no significa nada, es decir, que plantean una música absoluta, autónoma, pura forma; otros que dicen que sí significa, solo que su registro no es necesariamente el de la significación del lenguaje. El “procurar estados sin motivación” de Macedonio parece inscribirse, entonces, en la brecha entre las dos interpretaciones acerca de la significación musical.

De los cuatro elementos fundamentales de la música (ritmo, melodía, armonía y timbre) la melodía ocupa, de acuerdo con los especialistas, el segundo lugar en importancia. “Si la idea de ritmo va unida en nuestra imaginación al movimiento físico, la idea de la melodía va unida a la emoción intelectual” declara Aaron Copland (2000:60). Al rechazar el melodismo, Macedonio está rechazando la tradición de la melodía centrada en la tonalidad. Justamente, el siglo XX inaugura formas experimentales, como el dodecafonismo, que buscan salirse del centro tonal. El equilibrio de los doce sonidos de la escala cromática impone repetir cualquiera de los doce sonidos siempre y cuando no hayan sonados los otros once” es decir, se presentan los doce sonidos del total cromático en determinado orden, y no puede repetirse ninguno hasta tanto no hayan aparecido todos ellos. Por lo tanto, no hay identificación posible, no hay evocación ni sentimentalismo. “La música estaba enferma de literatura sentimental con pretensiones filosóficas” define Juan Carlos Paz para diferenciar “la nueva música” que intenta, como pedía Macedonio al Belarte, “estados sin motivación”. La anécdota del encuentro con Macedonio que Paz cuenta resulta sumamente reveladora: “Macedonio había concretado, con una pregunta supuestamente intrascendente, dejada caer por azar, una observación profunda, que trascendía la misma música, asomándose a dimensiones metafísicas” (1987, 103).

NOVELA Y MÚSICA

Esa misma incomodidad de una música sin ritmo y sin melodía puede provocar al lector una novela anunciada en sus infinitos prólogos, un autor que deambula por las páginas de la novela y explica excesivamente sus propósitos y sus fracasos, y una serie de personajes autónomos, que “actúan” una identidad en la Estancia y efectúan otra en la ciudad. Como los doce sonidos de la melodía de Schönberg, todo tiene un equilibrio inestable, exasperante que impide la continuidad y deja espacios de aire. Del mismo modo que el silencio en música, los espacios vacíos, (la página en blanco, los cortes entre capítulo y capítulo, el “ensamble” entre prólogos y novela) no indican ausencia sino, por el contrario, describe órbitas inquietantes que defraudan el sentido de experiencia que la tradición define para experimentar en los bordes de la lógica.³ Las experiencias más extremas en relación con el silencio y la música son las realizadas por John Cage. “4’33” se trata de una pieza musical en la que se nos invita a escuchar el silencio, esto es, los minúsculos sonidos que nos rodean continuamente. Cage utilizó con frecuencia los silencios como un elemento musical, dando a los sonidos una entidad dependiente del tiempo.

Es en ese sentido que en la forma *de Museo de la Novela de la Eterna* encontramos ciertas conexiones con las estrategias de la música contemporánea. En *Puntos de referencia*, Pierre Boulez define justamente la música como “un arte no significante”). Pierre Boulez, siguiendo a Levi- Strauss, define la forma musical como “estructuración” del contenido. Para Boulez, esta estructuración es la que permite en la música actual que cada forma genere su contenido. En franca oposición a la tradición de la música occidental donde la percepción es siempre “tranquilizadora” pues la memoria corrobora los esquemas conocidos, la música contemporánea, para Boulez busca anular esos puntos de referencia. La novela buena es buena justamente porque defrauda cualquier previsión respecto de un esquema de lectura. La estructura formal apunta, de la misma manera que la música contemporánea, a desandar la previsión entre lectura y memoria del género. Los “ángulos de audición” son desarmados.

³ En *Silence*, John Cage explica “For in this new music nothing takes place but sounds: those that are notated and that are not. Those that are not notated appear in the written music as silences, opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment. This openness exists in the fields of modern sculpture and architecture.”(1961: 7-8).

Son varios los dispositivos musicales que la “primera novela buena” de Macedonio pone en ejecución. Tomaremos en este trabajo solo uno.

LA FORMA DEL TIEMPO FIJO

En la postulación del tiempo que la novela propone encontramos similitudes con el manejo temporal de la música. Deleuze al analizar las relaciones entre Pierre Boulez y Proust concluye “Porque el problema del arte, el problema correlativo a la creación, es el de la percepción y no el de la memoria: la música es pura presencia, y reclama una ampliación de la percepción. Una percepción ampliada, tal es la finalidad del arte (o de la filosofía, según Bergson)”. Las relaciones que Boulez encuentra entre literatura y música y que Deleuze reconoce como el fundamento de la experiencia estética se establecen en el uso de un espacio-tiempo que tiende a ampliar la percepción- “¿cómo percibir la escritura «sin obligación de comprenderla?»” se pregunta Deleuze. Concuerda con Boulez quien encontrará la respuesta en un tercer espacio-tiempo adyacente a los de lo liso y de lo estriado, encargado de hacer percibir la escritura: “es el universo de los Fijos [Fixes], que actúa tanto por asombrosa simplificación, como en Wagner o en la figura de tres” reconoce Deleuze. Este concepto del tiempo fijo podemos reconocerlo en la “novela buena” ya que refiere esa percepción que Boulez persigue en música y Proust o Joyce, para Deleuze, en literatura. No se centra en la repetición de lo mismo, y por lo tanto, no define una identidad:

Lo fijo no se define por la identidad de un elemento que se repite, sino por una cualidad común a los elementos que no se repetirían sin ella (por ejemplo, el célebre sabor común a los dos momentos, o bien, en música, una altura común...). Lo fijo no es lo Mismo, y no descubre una identidad bajo la variación; es más bien todo lo contrario. Va a permitir identificarla.⁴ (1998: 18-23, 20)

Como la música, “la novela de estados es pura presencia” nos dice Macedonio Fernández y reclama una percepción ampliada que dé cuenta del “tiempo en estado puro” en palabras de Boulez. Los personajes de Museo en ese tiempo fijo del puro

⁴“Incluso en la repetición, lo fijo no se define por la identidad de un elemento que se repite, sino por una cualidad común a los elementos que no se repetirían sin ella (por ejemplo, el célebre sabor común a los dos momentos, o bien, en música, una altura común...). Lo fijo no es lo Mismo, y no descubre una identidad bajo la variación; es más bien todo lo contrario. Va a permitir identificarla.” (1998: 18-23, 20).

presente remedan los “seres musicales” que, como señala Deleuze han sido siempre “individuaciones sin identidad”.⁵

La repetición, en el sentido de una variación no identitaria, es uno de los artilugios que Macedonio utiliza para dar certeza a ese presente que no se mueve. ¿Cuántas veces los personajes se encuentran en algún lugar de la Novela y conversan animadamente sobre su inexistencia? ¿Cuántas veces Quizagenio sostiene la tristeza de Dulce-Persona con un cuento extraño o antiguo? ¿Cuántas veces salen hacia la ciudad? ¿Cuántas veces vuelven al atardecer a refugiarse en la estancia? Una y otra vez todos ellos se repiten a sí mismos pero no como los personajes de Morel en la novela de Bioy Casares, imágenes falsas de sujetos muertos, sino como inexistentes que añoran la vida o la rechazan pero que comparten esa experiencia: todos ellos existen en la novela (“inexisten” en la vida) porque pertenecen a esa primitiva comunidad sin tiempo, en ese espacio puro de la Estancia.

La repetición, decíamos, no confiere identidad a los seres de la estancia, por el contrario, trastoca y amplía al punto por el que el autor y el lector atraviesan los límites de esa ficción presente y forman parte, sin identidad (porque actúan en la novela que están leyendo y escribiendo) de las escenas de *Museo*. Este es el marco ficcional que Macedonio construye para que podamos atisbar la eternidad, la no-muerte: “Hagamos comenzar la eternidad” dice en *No toda es vigilia*, “el imaginador de la no-muerte” y la novela es la figuración de ese comienzo en un tiempo puro, fijo. La Dedicatoria a Persona Máxima corrobora la estrategia del presente como tiempo puro “A persona Máxima capaz de fijar el tiempo. De compensar la muerte. De anular el pasado” declara. Asimismo “Quizagenio le responde a la pregunta de Dulce-Persona” “Qué hay hoy en la Novela” “El tiempo puro”. (1975, 244) Estrategia, dispositivo de pensamiento, “La teoría de la Eternidad- aclara en uno de sus prólogos- exige idóneos ejercicios de Emancipación de limitaciones absurdas”. “Sólo por no haber Muerte en esta novela mía es dichoso el autor.” (1975, 271).

⁵ Señala Deleuze: “Ahora bien, tal meta no puede ser alcanzada más que si la percepción rompe con la identidad en la que la memoria la fija. La música siempre ha tenido ese objeto: individuaciones sin identidad, que constituyen los «seres musicales». Y sin duda el lenguaje tonal restauraba un principio de identidad específico, con la octava o con el acorde de primer grado. Pero el sistema de los bloques y de las burbujas entraña un rechazo generalizado de todo principio de identidad en las variaciones y distribuciones que los definen.”(1998. 19).

La experiencia del tiempo fijo de la novela es una forma de la experiencia estética que es, asimismo, experiencia metafísica: imaginar la no-muerte en el instante del presente. El presente resulta entonces tiempo de novela “nunca marcado en narrativas y novelas hasta hoy, como si no fluyera y huyera tiempo en los sucesos fantásticos” (186).⁶ Macedonio lo define como un tiempo de “existencia artística”. La posibilidad de experimentar ese tiempo puro que no fluye es, en definitiva, experiencia de lectura. Al final de la novela, el lector, transfigurado ahora en narrador le dice a los otros lectores: “No hay más momento de arte que el de plena lectura de presente” (1975, 409).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boulez, Pierre (1981). Puntos de referencia. Buenos Aires: Gedisa
- Cage, John (1961). Silence, Massachussets: The M.I.T Press.
- Copland, Aaron (2000). Cómo escuchar la música. México: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles (1998) “Boulez, Proust y el tiempo: ocupar sin contar”, *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, ISSN 0214-2686, Núm 32.
- Fernández, Macedonio (1990). Teorías (Obras completas, Vol. III). Buenos Aires: Corregidor.
- Fernández, Macedonio (1975). *Museo de la Novela de la Eterna; primera novela buena* (Obras completas, Vol. VI), Ordenación y notas de Adolfo de Obieta. Buenos Aires: Corregidor.
- Gadamer Hans-Georg, (1999) *Verdad y método*, Tomos I y II, Salamanca, Sígueme..
- Paz, Juan Carlos (1987) *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias III)*, Buenos Aires, De la Flor.
- Porcio, César,(1930) “Figuras del ambiente. Macedonio Fernández. Un viajero que no regresó del país del ensueño”, *La Nación*, Buenos Aires, 26 de enero de 1930, 39. (El texto apareció en el n°. 30 de la revista semanal del periódico, con una foto de Macedonio), en García, Carlos, <http://www.macedonio.net/critical/nacion>, consultado 27/11/22.

⁶ Gadamer establece (releyendo a Heidegger) que la llamada intemporalidad del arte es en verdad un tipo de temporalidad que reconoce como “suprahistórica”. Dice Gadamer: “El tiempo suprahistórico “redimido”, en el que el “presente” no es el momento efímero sino la plenitud del tiempo” (1999 I: 166).