

FICCIONES MUSICALIZADAS: PROPUESTA DE LECTURA
INTERMEDIAL DE DOS CUENTOS CHILENOS RECIENTES¹

*MUSICALIZED FICTION: A PROPOSAL FOR AN INTERMEDIAL
READING OF TWO RECENT CHILEAN SHORT STORIES*

Alejandro Mundaca
Pontificia Universidad Católica de Chile
alejandromundaca@gmx.com

RESUMEN

La poesía ha sido el principal género relacionado a la música en la literatura chilena, sin embargo, la narrativa contemporánea muestra referencias incipientes que son interesantes. Por ello, en este artículo me enfoco en la *Antología del cuento chileno reciente* (2022), donde identifico dos obras que incorporan la música de tradición escrita a su trama narrativa, permitiéndome explorar su metodología, efectos y funcionamiento, los cuales han sido utilizados por reconocidos autores modernos y contemporáneos. En concreto, empleo dos categorías de Werner Wolf que caracterizan la de la ficción: la tematización explícita y la imitación implícita de la música clásica. Una lo hace por medio de una narrativa que problematiza estereotipos musicales y otra cuyas voces se despliegan de forma similar al sujeto, respuesta y contrasujeto musical de una fuga.

PALABRAS CLAVE: Literatura y música, ficción musicalizada, cuento.

¹ Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt 3210091, del cual el autor es investigador responsable. Una versión de este trabajo se presentó en el Simposio Preguntas para/por la literatura chilena 2023. Agradezco a la profesora Macarena Areco por sus valiosos comentarios.

ABSTRACT

Poetry has been the primary genre related to music in Chilean literature; however, contemporary narrative also shows interesting incipient references. Consequently, this article focuses on the *Antología del cuento chileno reciente* (2022), where two texts incorporate art music into their narrative plot. This allows for exploring the methodology, effects and function that renowned modern and contemporary authors have employed. Specifically, two categories by Werner Wolf that characterize the musicalization of fiction are used: explicit thematization and implicit imitation of art music. One does so through a narrative that problematizes musical stereotypes and another through voices that unfold similarly to a fugue's musical subject, response, and countersubject.

KEY WORDS: *Literature and music, musicalized fiction, short story.*

Recibido: 3 de abril de 2023.

Aceptado: 5 de octubre de 2023.

INTRODUCCIÓN: MÚSICA EN LA LITERATURA CHILENA

Pablo Neruda, Nicanor Parra, Pedro Lemebel, entre otros, han utilizado la música en sus obras. Sabemos, por ejemplo, que la estructura versal en tercetos del poema “Vals” en *Residencia en la tierra* (1933) puede interpretarse como una metáfora del ritmo musical en tres cuartos (Ceplecha 27-28). O que la estructura tripartita de *La Barcarola* (1967) puede ser análoga de la del “Canto del gondolero veneciano” Op. 30, número 6 de Félix Mendelssohn (Aparicio 769). En ambos casos la comparación es con formas de la música clásica originadas en la música popular, pero análisis más recientes lo hacen con la música popular. Específicamente con el ritmo del bolero cuya métrica en 4/4 representaría el ritmo prosódico de algunos poemas de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) (Rodríguez, «Dos metonimias de Neruda y Parra» 146). O la seguidilla solapada en los versos endecasílabos y/o dodecasílabos del “Hombre imaginario” de Parra, cuando es omitida la palabra imaginario, transformándose en una cueca sola (Rodríguez, «Nicanor Parra» 29-30).

No obstante, solo recientemente conocemos algunos aspectos musicales en la narrativa en el libro *La rueda mágica* (2017) de Rubí Carreño, donde explora “la apropiación que la literatura hace de los recursos musicales [populares] a fin de configurar poéticas de lo nuevo en la música, la literatura y la crítica” (Carreño 28). Por ejemplo, Daniel Party y Luis Achondo abordan el uso de letras de boleros y baladas, en la obra de Pedro Lemebel, como recurso de “caracterización de personajes, [y para] la evocación de atmosferas y sentimientos” (Carreño 155). Por su parte, Macarena Areco, analiza las referencias musicales de canciones populares en novelas de Alejandro Zambra y Álvaro Bisama concluyendo que la música funcionan en el tejido narrativo como “procesadora, creadora y transmisora de emociones compartidas” (Carreño 334). Esta

breve muestra analítica evidencia la creciente relevancia académica, sin embargo, las ficciones analizadas en este artículo hacen referencia a la música clásica: una incorpora a un profesor del conservatorio que sólo escucha a Bach y la otra a un pianista retirado que debe ejecutar una fuga para no morir. Por ello resulta necesario entonces recurrir a una metodología que la sistematice y que pueda ofrecer elementos analíticos.

LA MÚSICA COMO RECURSO INTERMEDIAL EN LA NARRATIVA

Calvin Brown fue pionero de los estudios poético-musicales, exponiendo las diferencias y similitudes entre ambas artes, desde la problemática metodológica de cada disciplina y sus tradiciones. Junto con abordar el ritmo de la poesía y prosa, Brown también analiza el timbre, el tono, armonía, entre otras características que son análogas en ambas artes. Sin embargo, previene sobre aspectos propios de cada arte que no necesariamente significan influencia, y que pueden ser malinterpretados, como la forma ABA y el Rondo [ABACAD...], cuyos recursos de repetición están presentes en ambas artes, pero con diferencias sustanciales (139). Entre muchos ejemplos, Brown ilustra su método con la novela del escritor británico Thomas de Quincey *The English mail-coach* (1849), cuya tercera parte *Dream-fugue: founded on the preceding theme of sudden death* hace referencia explícita a la forma clásica musical estructurada con una exposición, desarrollo y final, y cuyo tema es desarrollado por una voz que es repetida y combinada de diversas maneras (150). Aunque Brown reconoce que el contrapunto musical no se puede realizar en literatura debido a la imposibilidad de leer voces, o palabras, de forma simultánea, la analogía la sitúa a nivel de un grupo de ideas, o temas (153). De esta manera, Brown encuentra que esa última sección “Sueño de fuga” se despliega de forma similar a una fuga musical puesto que desarrolla ideas previamente expuestas en las primeras dos partes que narran un accidente en donde casi muere una mujer. Así, el “Sueño de fuga” presenta las visiones de ese incidente que vuelven para ser comprendidos cuarenta años después, en cinco secuencias consecutivas.

A pesar de que muchos de esos ejercicios fueron criticados por ser poco precisos, la sistematización histórica y teórica de Brown dio origen al desarrollo de las siguientes generaciones comparatistas (Scher xvii), especialmente por su temprana definición de literatura comparada, como “cualquier estudio de la literatura que involucre al menos dos medios de expresión diferentes” (Brown xiii). Este es el caso de Werner Wolf (1999) quien sistematizó su propuesta intermedial para caracterizar la música en la literatura por medio de la ficción inglesa moderna con autores como James Joyce, Virginia Woolf y Aldous Huxley, quienes representan lo que llama *the musicalization of fiction*, y donde De Quincey es su primer exponente: “consiste en una configuración particular del discurso y, en algunos casos, también de la historia, de modo que emerjan similitudes o analogías «icónicas» verificables o al menos convincentemente identificables con (una obra de) música, o con los efectos producidos

por ella, y que por ello se crea una impresión especial en el lector”² (Wolf 231). Pero también advierte que esta ficción musicalizada representa una parte reducida de la literatura, distinguiendo dos tipos: una tematización explícita que la ‘ nombra ’ y una imitación implícita que la ‘ muestra ’ (37-45). La tematización puede darse en tres formas: de manera intratextual donde la música es nombrada en la narración. De manera paratextual, parafraseando a Genette, cuando se hace referencia a la música en el título o cualquier apartado secundario de la narración como notas o encabezados. Y una tercera definida como contextual, aunque no está presente en el texto, pero se incorpora como referencia por corresponder a textos secundarios sobre la musicalización de la obra como cartas y ensayos del autor de la obra.

Por su parte, la imitación implícita de lo musical que despliega la narrativa la divide en tres técnicas, dos de las cuales son redefiniciones de la tipología de Steven Scher (25) propuesta en los años setenta: una (1) música de palabras, una (2) analogía del contenido imaginario, y una (3) analogía estructural y formal, (Wolf 57-67). La música de palabras es identificada en textos que intentan imitar la cualidad sonora de la música por medio del significante verbal por sobre la del significado, por medio del ritmo, repetición y fonética ejemplificado por el capítulo “K550 [1788]” de la novela *Mozart and the Wolf Gang* que Anthony Burgess publicó para la conmemoración del bicentenario del compositor austriaco (61). El segundo tipo, intenta establecer analogías del contenido imaginario de la música a través de la transposición poética del contenido musical para producir la sensación de estar guiado imaginariamente por la música y sus efectos, ya sea real o ficticia. Para ejemplificarlo, Wolf utiliza un pasaje de *Contrapunto* donde Huxley describe parte de la música, sus efectos y experiencia de la escucha de la Suite en Si menor de J. S. Bach textualizados poéticamente (Wolf 62). Y el tercer tipo de imitación intenta crear analogías formales con la música, con mayor o menor exactitud, como la organización de fuga o la sonata, entre otras. Y para ello lo ejemplifica con los textos de Huxley y De Quincey, entre otros, por medio de una textura narrativa que imita el contrapunto musical, y otra que imita la estructura secuencial de las voces que representan las entradas de la fuga.

Este marco teórico ha sido ampliamente utilizado, pero también ha recibido críticas especialmente por su limitación a un tipo de música cuyo esplendor fue en torno a un par de siglos atrás, siendo pertinente a un determinado grupo de obras. No obstante, la música clásica continúa siendo parte de nuestra sociedad, existiendo aún fugas contemporáneas, lo cual lleva a Wolf a utilizar el análisis del “Sueño de fuga” realizado por Brown para redefinir la imitación implícita ficcional moderna. Aunque Wolf confirma las características narrativas básicas como un comienzo, un desarrollo y un final, declara que están afectadas por reiteraciones, falta de causalidad y lógica,

² Traducción del autor de este artículo.

disminuyendo así la sensación de una trama coherente, lo cual es realizado por De Quincey para priorizar una calidad poética y emocional coherente de la fuga (119). También confirma que el sujeto musical de la fuga que textualiza De Quincey es de carácter semántico, un grupo de ideas, ya que no existen repeticiones de significantes que representen textualmente las diversas entradas y reapariciones del sujeto sonoro de una fuga. El primer problema, dice Wolf, es la equivalencia semántica propuesta por Brown, al menos discutible, de la descripción del sujeto verbal que aparece y reaparece: la “velocidad, urgencia, y una joven en peligro de muerte súbita” (115). Esta última solo aparece una vez en las tres primeras secciones del texto, que son interpretadas como la “exposición” de la fuga donde Brown identifica tres entradas del sujeto [1.*Ship in danger*-2.*Ship disappears in storm*-3.*Quicksand*], desproporcionadamente grande en comparación a la cuarta sección considerada la del “desarrollo” en donde sólo cuenta dos entradas del sujeto temático [1.*Coach endangers child*-2.*Woman on altar*], siendo que las entradas del sujeto en el desarrollo de una fuga son frecuentes y variadas, y la quinta y última sección del texto expone cuatro entradas temáticas que caracteriza en *stretto* [1.*Storm*-2.*Desert seas*-3.*Quick sands*-1.*Dreams*], es decir la reaparición del sujeto cuando la primera aparición no ha terminado resultando en una yuxtaposición de sujetos. Esto muestra, dice Wolf, la debilidad de la analogía poético-musical de Brown porque no identifica satisfactoriamente la identidad de las partes que deberían funcionar simultáneamente como en la música, y además la precaria equivalencia de sujetos entre *Woman on altar* y *Ship disappears in storm* como ‘temas principales’ de la fuga (116). En consecuencia, propone considerar como sujeto musical general el ‘movimiento horizontal’ que aparece relacionado principalmente a la cualidad de ‘velocidad’ para resolver su principal preocupación: la pretendida equivalencia literaria de la simultaneidad sonora para desarrollarse como sujetos/temas independientes (116). De esta manera, identifica tres personajes: la figura femenina, el narrador y el resto de los personajes que los acompañan, siendo descritos constantemente en diversos tipos de movimientos horizontales e imaginados como presentes en el texto. En consecuencia, es sólo en la imaginación del lector que los elementos textuales presentados consecutivamente pueden transformarse a un estado de simultaneidad análogo al contrapunto musical (116). Y esto no sucede sólo en textos modernos.

En la literatura contemporánea, Wolf identifica un breve texto titulado *fuga* (1987) del escritor británico Gabriel Josipovici como ejemplo de musicalización ficcional postmoderna, cuyas características también muestran la intencionalidad explícita de utilizar características de la fuga (Wolf 217). Su historia es narrada tres veces, marcando su propósito de multiperspectiva de monólogos de tres voces o personajes - el visitante, la hija y el hijo - lo que muestra variaciones en sus puntos de vistas respecto de la misma historia y sus cinco etapas (220). Esto lleva a Wolf a identificar la analogía musical de la fuga cuya estructura básica se desarrolla a partir de un mínimo de elementos que son repetidos y reorganizados muchas veces con el fin

de opacar el potencial teleológico de la estructura narrativa. Así, estas tres voces que cuentan la misma historia son interpretadas por Wolf como la estructura horizontal que tematiza el sujeto de la fuga, siendo sus propios puntos de vista los que varían mínimamente la historia, evidenciando la verticalidad de su estructura en analogía a las notas que varían cada respuesta y entrada del sujeto en la fuga musical (220). De esta manera la simultaneidad musical sería alcanzada textualmente por medio de esas perspectivas que deben ser recreadas por el lector quien recordará y comparará en su imaginación la misma historia contada por los otros dos personajes. El sujeto temático es nuevamente de carácter semántico siendo identificado como un “deseo” que mueve a las tres voces para cambiar el estático aislamiento en que se encuentran los personajes femeninos de la historia quienes no salen de casa. Así, la musicalización literaria de esta pequeña historia se basa exclusivamente en una analogía estructural de la música como una especie de soporte estético y filosófico para organizar su narrativa que busca reflexionar sobre el pesimismo existencial (238).

Entonces, ante la imposibilidad de una equivalencia poético-musical formal debido a las particularidades de cada medio, lo polifónico de un texto reside inevitablemente en la imaginación del lector, estimulada por la narrativa, junto con la información entregada por su título y contexto. Sin embargo, también se podría apuntar que la lectura musical de la fuga de Josipovici no se ajusta totalmente a la estructura de la exposición de la fuga musical. Por ejemplo, en la caracterización de la ‘exposición’ que hace Wolf, donde deben ser presentados el sujeto temático junto a su respuesta - que en música es el mismo sujeto transportado a su dominante - y el contrasujeto, la cual debe concluir cuando estos tres han sido ejecutados por todas las voces. Esto último no sucede en la fuga de Josipovici pues dos de las voces, la del visitante y la de la hermana, en monólogos, solo aparecen en las secciones C y D, es decir en una etapa posterior a la exposición determinada por Wolf como ‘A’ (Wolf 220) - donde ellos solo aparecen como referenciados. Esta crítica no debe interpretarse como una lectura musical incorrecta de Wolf, sino como un ejemplo más de la imposibilidad de una equivalencia poético-musical mecánica que simplifique su organización: el arte no suele ser así. Cada obra desarrolla y estructura sus elementos de acuerdo con sus propias necesidades, de la misma manera en que no existe un solo tipo de fuga musical cuya estructura inamovible haya sido repetidamente re-creada. Si aceptamos esta posibilidad podemos entonces reconocer que un texto que utiliza elementos musicales lo hace con propósitos estéticos para dar unidad y sentido.

DOS FICCIONES CHILENAS RECIENTES MUSICALIZADAS

Como hemos visto, la presencia de la música de tradición escrita en la literatura occidental representa un número acotado, y esto también sucede en la literatura chilena, siendo casi inexistente en los estudios revisados al inicio, donde abunda la

música popular. Sin embargo, este desbalance parece anularse cuando consideramos textos que hacen una tematización explícita paratextual pero no intratextual. Por ejemplo, Neruda en su “Sonata y destrucciones” de *Residencia en la Tierra*, o Parra en su “Sinfonía de cuna” en *Poemas y antipoemas*. Estos mismos autores además utilizan la forma textual de la cueca para sus obras como en el Canto XXV a Manuel Rodríguez de *Canto general* y “La cueca larga” del libro homónimo de Parra por lo que si realizan la imitación estructural propuesta por Wolf. Pero, si observamos la narrativa chilena reciente, encontramos algunas estrategias intermediales de la música clásica, específicamente en la *Antología del cuento chileno reciente* de 2022 editada por el escritor Iván Quezada.

En sus 42 cuentos, observamos dos ficciones que tematizan e imitan la música escrita, con excepción del cuento “La puerta” cuyo único párrafo ‘musical’ realiza una brevísima imitación del contenido imaginario de la música popular: “Los muchachos de la camioneta escuchan rancheras. Carolina con el pie sigue la música, que se percibe nítida” (Quezada 48). El primero, titulado “Ducto” de Ana María del Río, narra la pésima experiencia de seducción de una mujer con su vecino profesor de música del conservatorio en tiempos de cuarentena COVID. Desde la perspectiva narratológica, la trama es contada por su protagonista en 2ª persona, quien está presente como personaje en la acción y se dirige constantemente al lector: “Miras la bolsa de basura transparente” (167). Durante sus catorce páginas, la protagonista asidua al alcohol comienza por investigar quién es este hombre que le atrae, hurgando en su basura, pero del cual sabe muy poco por lo que formula diversas tácticas de seducción que siempre fallan porque él es muy tímido: “Un *boy scout* sanito, sobrio, un especie de *Opus Dei*” (167) que siempre escucha a Bach. Mientras hace todo lo posible por imitar ese comportamiento immaculado para atraerlo, la protagonista logra entrar al departamento del músico quien la tortura con la audición de las *37 Variaciones Goldberg* de Bach como algo muy especial, mientras ella esperaba escuchar a Nirvana o los Beatles, o por último el Bolero de Ravel (173). La decepción de la protagonista se intensifica cuando él la besa con la boca cerrada: “Beso de tía. Una *cagá* de beso” (174), y le dice al despedirse:

“Fue maravilloso estar contigo. Es como si Bach hubiera entrado en mi alma” (175).

Lamentablemente la situación no cambia para la desenfadada protagonista, quien se ve obligada a leer *El Principito* y a escuchar las interminables invenciones de Bach para poder estar cerca: “él escucha la música, quieto, sin moverse” (176). Luego de varios días sin verlo, ella vuelve a revisar la basura de su vecino descubriendo, por primera vez, envases de alcohol y preservativos (178). Este final que narra el cambio del comportamiento del vecino, interpretado por la protagonista, a través de lo que desperdicia, la hace sentir engañada. Y esto sucede porque esa narradora en segunda

persona muestra prejuicios que nos hacen dudar de su autoridad para mostramos al vecino, y que la narratología denomina como ‘no fidedigno’ pues su acceso él es limitado (Culler 107-09).

“Ducto” tematiza explícitamente la relación de la música de tradición escrita con el imaginario de los grupos hegemónicos que la han utilizado para establecer el orden social. Así lo demuestran algunos estudios sobre la relación visual de la música en las sociedades inglesas de los siglos XVII y XVIII, exponiendo la manera en que los cuerpos representados en pinturas también reflejan ese orden que estructura la música escrita, en contraste con aquellas que representan movimientos que muestran estratos sociales populares (Leppert 63). Es más, esta construcción social del significado musical escrito es comparada a la tonalidad musical por establecer una comprensión jerarquizada que refleja el orden social impuesto: “constituye la onda audible de las vibraciones y signos que componen la sociedad. [Y es un] Instrumento de comprensión, [que] nos impulsa a descifrar una forma sonora de conocimiento” (Attali 4). Como sabemos, la tonalidad musical es un «sistema de organización de la altura de las notas en el que los elementos guardan entre sí un orden jerárquico de mayor a menor importancia» (Latham 1515-16), y que se estableció hacia finales del siglo XVI, consolidándose canónicamente con la obra de J. S. Bach. Por este motivo, la protagonista de “Ducto” nunca logra sacar a su amado del comportamiento estructurado, el cual está siempre musicalizado por el orden sonoro y tonal de Bach. Muchas de estas obras clásicas son ejemplos de organización y simetría regidos por principios pitagóricos capaces de organizar una fuga con el apellido del famoso compositor alemán (Latham 129). Sin embargo, esa simetría muchas veces es superficial ya que sus organizaciones internas también necesitan cierta flexibilidad como por ejemplo cuando acordes y melodías son transportadas a otras tonalidades debiendo cambiar o variar algunos de sus intervalos. Esto es lo que podría explicar el repentino cambio del comportamiento ordenado del vecino mostrado en su basura; una persona que de vez en cuando flexibilizaba ese aparente orden conductual. Esta tematización explícita tanto de la música como de cierto imaginario asociado a quienes la escuchan y/o se dedican profesionalmente a ella revela una originalidad de las posibilidades en tanto recurso narrativo actual. Pero esta ficcionalidad musical también puede desplegarse en otros niveles narrativos, como veremos a continuación.

El segundo texto, de menor extensión, nos muestra otro recurso: la imitación musical implícita. Su autora, Cecilia Aravena, ha desarrollado su escritura desde 2007 como miembro del Taller de Poli Délano, publicando su primer libro de cuentos en 2018 titulado *Fragmentos de Chile*. Incluso aquí no podemos obviar la presencia musical en la literatura del propio Délano en su condición de autor/profesor, abundante sobre todo con la música popular, y evidente en su libro *Sólo de saxo* de 1998. En él se presentan diez cuentos, como “Blowing in the wind” que hace referencia a la canción de Bob Dylan, el “Tango sur” influenciado por Piazzolla, y el cuento que da el título al libro

donde el jazz ambienta el encuentro de una pareja quebrada. Este breve contexto de tematización musical explícita de la ficción chilena sugiere la presencia, aunque sea simplemente contextual, de la música en el ámbito literario de Aravena. Fuera de esto no encontramos relaciones contextuales entre la autora y el arte musical, pero ello no quita valor a su cuento ni a este análisis ya que la información paratextual e intratextual son muy explícitas con relación a la música, como veremos a continuación.

“La fuga y el encuentro” es un cuento de cinco páginas y media cuyo título sugiere de manera encubierta su musicalidad. Pero esta característica es confirmada en el prólogo del crítico literario y músico Cristian Montes:

el contraste y la tensión entre el pasado y el presente configura la ley estructural del cuento. El arte, en este caso la música, la fuga como procedimiento constructivo musical, el contrapunto de voces que caracterizan dicha forma, el piano como el instrumento privilegiado para que la música se concrete en sonido, son los componentes de una gran unidad de sentido que actúa como metáfora de la vida y del significado del vínculo con el otro. (Quezada 34).

Entonces: ¿qué recursos musicales de la fuga textualiza Aravena para musicalizar su cuento? Según el diccionario musical, una fuga toma su literalidad de la huida o escape, y hace referencia a un estilo de composición en la que tres o más voces hacen entradas consecutivas en su primera parte llamada ‘exposición’ (Latham 629). En su segunda parte muestra secciones llamadas episodios y entradas intermedias alternadas, donde los primeros están basados en el material temático del sujeto, y las segundas desarrollan elementos contrapuntísticos del sujeto, y su final está señalado por la última entrada del sujeto en su tonalidad original (Latham 630). La «Fuga en do menor» del *Clave bien temperado* de Bach es un excelente ejemplo de la estructura descrita anteriormente. En su exposición inicial, se presenta la entrada del sujeto en la tónica, seguida por la respuesta en su dominante (o quinto grado), acompañada por el contrasujeto. A continuación, se incluye un «puente» que conecta con la aparición del sujeto en superdominante (o sexto grado), acompañado también por el contrasujeto. Tras esta primera sección, se desarrollan variantes del sujeto en la sección intermedia, para finalizar con la última aparición de éste en su tónica, pero con una pequeña variación: ahora en tonalidad mayor.

La lectura de “La fuga y el encuentro” evidencia ese juego narrativo entre el pasado y el presente dominado por la privación de libertad que sufre Rafael, un concertista en piano retirado, viudo y alcohólico que ha sido secuestrado por un colega compositor que vive “en una vieja casa del Cajón del Maipo” (Quezada 67). Su trama muestra el esquema de inicio, medio y final análogo al de la fuga. Un comienzo donde el protagonista se encuentra encerrado en un lugar desconocido intentando tocar el piano: “Rafael cerró los ojos, intentando recordar su último concierto” (62). Luego de esa “exposición” que nos presenta al protagonista y su situación, comienza a

desarrollarse un diálogo con su captor quien lo obliga a tocar la fuga que ha escrito para liberarlo, lográndolo luego de siete días a pesar de haber abandonado los escenarios. Y el final narra el concierto de Rafael donde toca esa misma fuga que le hace pensar quién pudo ser su captor, mientras éste escucha por la radio la interpretación de su obra. Podemos identificar entonces tres voces narrativas: el omnisciente, Rafael y el secuestrador. Estas pueden ser análogas al sujeto, respuesta y contrasujeto musicales. Éste último, es identificable en música porque casi siempre aparece “acompañando” al sujeto/respuesta de forma más o menos simultánea. Inclusive, la relación ‘sujeto/respuesta’ puede ser también entendida como aquella relativa armónica (quinto grado) diferente en que se encuentra la primera voz en tónica, es decir, dicha relación puede ser análoga al ‘omnisciente/2ª voz’.

Sus dos primeros párrafos, escritos por el narrador omnisciente, describen a Rafael sentado intentando tocar un piano cuyo “pedal estaba suelto y las teclas se hallaban cubiertas de polvo”, imaginando un concierto en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona en 2003, pero siendo interrumpido por golpes que vienen del techo y que no le dejan concentrarse ante la difícil partitura. Y su final presenta una característica similar; el omnisciente describiendo a Rafael sentado al piano, pero esta vez en una sala de conciertos y comprendiendo totalmente la obra que, al principio le parecía “un cúmulo de voces sin ninguna conexión” (62). Esta variación del comienzo pesimista, y por tanto del sujeto temático, es análogo a la variación del final de la *Fuga en do menor* de Bach cuyo sujeto inicia en una tonalidad menor, y que intuitivamente asociamos a algo pesimista, para resolver narrativamente en un tono positivo.

La primera complejidad metodológica está dada por aquellos elementos que pueden determinar su forma tripartita de fuga pues la equivalencia mecánica es casi imposible. Por ejemplo, podría parecer desproporcionado aplicar la regla musical de la presentación del sujeto por las tres voces para determinar la extensión de la ‘exposición’ puesto que la [3ª] voz del secuestrador no entra sino hasta la segunda página cuando comienza el diálogo con Rafael. Esto podría resolverse si interpretamos que el omnisciente presenta implícitamente a las otras dos voces en sus dos primeros párrafos: “Rafael cerró los ojos” e “Imaginó al hombre golpeando el suelo con un bastón” (62). Sin embargo, la entrada de la 2ª voz, de Rafael, al comienzo del tercer párrafo, desarrolla el sujeto previamente expuesto sobre la incompreensión de forma parecida a la ‘respuesta’ de esa voz omnisciente: como si estuviese transportada a su quinto grado dominante, como en la fuga precisamente. Una segunda evidencia que mostraría la extensión de esa exposición es la 3ª voz, o contrasujeto que, como se sugirió, podemos atribuirla al secuestrador. El contrasujeto musical normalmente aparece en simultáneo con la respuesta o sujeto, de forma dialógica, generando características melódicas y rítmicas diferentes. Entonces, una vez expuesta la voz del contrasujeto podemos considerar que la exposición ha acabado y que las siguientes apariciones de las voces podrían representar el desarrollo necesario por medio de los divertimentos

y entradas intermedias de las tres voces. A partir de aquí comienza el verdadero contrapunto dialógico marcado por el enfrentamiento entre Rafael y su captor.

Por otro lado, la problemática simultaneidad textual estaría resuelta de forma parcial en el lector quien debe recrearla durante su lectura del contrapunto de las tres voces. Es más, si bien el diálogo se entiende como un tejido más que dos voces sonando al mismo tiempo, en música esto se resuelve en aquellos instrumentos melódicos como flauta, con el recurso del arpeggio, que no es más que la sucesión, más o menos rápida, de las voces de un acorde como alternativa de la simultaneidad. Ese arpeggio representaría el contrapunto textual que desarrollan las voces. La sensación de simultaneidad está reforzada por ese diálogo violento en donde nuestra imaginación tiende a solapar las voces en conflicto: “-Toque ahora, lo escucharé con gusto. -Cállate y mira mis manos... [...] -...El contrapunto tiene demasiadas voces. -Basta, no quiero escucharte” (64). Nuestra recreación mental de este tipo de diálogo dramático tiende a poner casi en simultáneo la última palabra de una voz con la primera que la interrumpe.

Entonces, podemos interpretar que las tres voces desarrollan su material temático durante tres páginas y media (Quezada 63-66), basados en elementos del sujeto/ respuesta y del contrasujeto organizados como divertimentos y entradas intermedias durante casi una semana. En este desarrollo conocemos la naturaleza de cada voz, podemos diferenciarlas además porque cada una desarrolla el material expuesto al inicio. El “hombre de leñera roja, jeans desgatados y pasamontaña” es un compositor y músico al igual que Rafael: su contrasujeto. A partir de este diálogo entre Rafael y su secuestrador se genera el desarrollo de la obra que va a generar la resolución del conflicto: la huida/fuga del pianista. Hacia el final del ‘desarrollo’ el omnisciente narra que, hasta ese momento, en la cuarta página, Rafael “Sentía que las voces en la música no conversaban” pues “sus intervalos, [y] la armonía era un desorden” (65). Dos párrafos después la situación parece mejorar: “La música comenzó a mezclarse con la reciente lluvia y los hachazos del hombre afuera cortando leña. Todo empezaba a unirse. El contrapunto era más nítido, la cadencia de la última sección ordenaba el resto” pues “la voz de su secuestrador y la de él mismo eran las que dialogaban, el contrapunto eran sus vidas tan opuestas” (65).

Esta última frase es clave pues evidencia un discurso metaliterario cuyo propósito es confirmarle al lector la referencia intermedial implícita que también había hecho al inicio: “La primera parte era un cúmulo de voces sin ninguna conexión. Rafael no entendía lo que estaba interpretando. Luego, en la segunda sección, los reiterados silencios le parecieron absurdos” (62). En definitiva, podemos pensar que el sujeto temático de esta fuga es, al igual que en Josipovici y De Quincey, de carácter semántico: la confusión de Rafael sentado al piano. Ese sujeto busca comprender dónde está, quién es su secuestrador y, lo más importante para poder liberarse, entender el contrapunto de las voces musicales para interpretar la fuga. La ‘respuesta’ de ese ‘sujeto’ es la ‘incomprensión’ que Rafael muestra tanto de su situación y de su captor, como de la

obra musical que debe tocar. Y el contrasujeto es su antónimo: la ‘certidumbre’ del compositor que conoce la sonoridad de esa fuga y la forma en que puede liberarse Rafael, entre otras. Y esto sucede a partir del contrapunto entre Rafael y su captor donde comienza a resolverse el conflicto propuesto en la exposición, para terminar de forma similar con el protagonista sentado al piano, pero variado. Y como sucede también en la música, el sujeto, respuesta y contrasujeto no están limitados a una sola voz. Por ejemplo, el omnisciente junto con desarrollar la respuesta -incomprensión- también expresa la certidumbre del contrasujeto: “Apoyó las hojas amarillentas que le había entregado el hombre en el atril del piano y comenzó a tocar” (62), y “De pronto, escuchó aplausos provenientes del piso de arriba y la voz del hombre pareció acercarse» (66)”. La 2ª voz también: “Hace años que no toco, ¿no lo sabía?” (63) y “—Cuando me encerraste, querrás decir. No es fácil tocar tu composición, no eres Bach precisamente” (64). Y la 3ª voz muestra cierta incomprensión de situaciones: “¿Ayudar? Hace veinte años podrías haberme ayudado, pero ni siquiera me dejaste terminar (63), y “Cállate y mira mis manos. ¿Acaso estos callos son de un músico?” (64).

Si bien el final nos muestra la comprensión de esa fuga que es ejecutada por Rafael donde el omnisciente describe la zona donde vivía su captor -El Cajón del Maipo-, Rafael termina sin saber quién lo secuestró: “Se acordó del muchacho con corbatín celeste sentado ante el piano. ¿Sería el hombre de voz grave y espaldas anchas que lo secuestró?” (67). Esa presencia simultánea de la incomprensión dentro de la comprensión puede ser análoga a aquella variación del final de la fuga de Bach, entre un acorde mayor y otro menor: solo el primer intervalo de tercera, pues su segundo intervalo continúa siendo de quinta. En definitiva, podemos visualizar esta organización musical textualizada de la siguiente manera:

EXPOSICIÓN (pp. 1-2)	DESARROLLO (pp. 2-5)	FINAL (pp. 5-6)
1ª voz: “acomodó el sillín y abrió el piano”- -----2ª voz: “Qué es esto?”----- -----3ª voz: “toca mi fuga”-----	1ª voz: “dijo el hombre...”----“exclamó”- -----2ª voz: “Quién es usted”----- -----3ª voz: “No me importa...”	1ª voz: “El teatro estaba lleno...”-----

CONSIDERACIONES FINALES

Esta lectura musical ha querido exponer su relevancia estética en tanto recurso narrativo intermedial. La ficción musicalizada en estos cuentos es ante todo una estrategia metafórica que invoca al otro medio, y donde el lector es quien interpreta los grados de analogías sugeridos de diversas maneras, lo cual no quiere decir que las palabras sean literalmente música. De hecho, para poder interpretar dichas analogías explícitas e implícitas, necesitamos ser guiados por pistas directas e indirectas. Esto es, el prólogo de la *Antología* nos explicita que Aravena propone ese espacio intermedial para un texto cuyo título tiene implícito esa metáfora y cuyo discurso metaliterario lo confirma, pero del cual no tenemos pista directa de la autora, lo que nos hace recurrir

a pistas indirectas de su propósito, como su conocimiento implícito aprendido por la obra de Délano. Lo contrario muestra “Ducto”, cuyo título y prólogo no nombran la tematización musical explícita que su autora si realiza de forma intratextual, y donde su novela *A tango abierto* (1996) nos da una pista indirecta de su intermedialidad.

El cuento de Ana María del Río evidencia por qué la música clásica no ha sido tan ficcionalizada como la popular, siendo comúnmente tematizada con elementos socioculturales estereotipados, aunque ésta última también muestra características sistematizadas por Wolf. La protagonista que siempre espera escuchar música rock muestra una vida cuya basura repleta de “envases de todas las mugres de la sociedad de consumo” (168), reafirma nociones de excesos estereotipados ligadas a figuras de la música popular. Su vecino, por el contrario, “es como un cura, o algo así” (167), cuyos restos reafirman esos centenarios valores ligados al orden musical tonal que poderes hegemónicos han promovido como modelo metafórico de la sociedad occidental ideal. Por este motivo, no es casual que, al inicio, la protagonista premoniza la imposibilidad de ese ideal que el final devela: “En una de esas eres un terrorista y un día bajas con un chaleco bomba puesto y nos cagas a todos de una” (167). En definitiva, la tematización musical explícita tiene la función de caracterizar y dar coherencia a los dos estereotipos para evidenciar su impostura; ni ella es un desastre por su consumo de alcohol ni él es un santo por mostrar una vida aparentemente sana. Y esto por medio de una narradora en segunda persona que apela constantemente al lector interpretando todo desde el interior, lo que muestra lo poco fidedigno de su punto de vista.

Una contraposición de esta tematización y narrativa es realizada por Aravena cuyos protagonistas desarrollan comportamientos desmesurados y salvajes, pero utilizando procedimientos de organización musical implícitos como analogía a nivel formal y temático. Y para ello es fundamental el juego de las perspectivas narrativas entre un omnisciente que observa desde el exterior y los diálogos de sus protagonistas en primera persona desde el interior. La autora desarrolla esas posibilidades narrativas como analogía de la fuga musical para configurar voces que buscan resonar de manera armónica para lograr su efecto estético, específicamente las variadas entradas del sujeto temático: la incomprensión/confusión. En otras palabras, las entradas temáticas y el efecto de simultaneidad musical de los diálogos entre las tres voces son recreadas e identificadas en la imaginación del lector al cambiar de narrador, al igual que el arpeggio musical, pero intensificadas por su vorágine de sufrimiento y violencia. Es más, en este caso, la fuga es también conceptualizada como alegoría de la resolución de la trama, dando así función y unidad estética a la forma con el contenido narrativo. De hecho, ese diálogo en contrapunto que se desarrolla durante casi cuatro páginas es una de las claves para esta analogía con la fuga musical pues de lo contrario no sería muy diferente al de “Ducto” que parece uno más estático sin pronóstico de cambio. Esto debido a que el diálogo que hace Aravena se da en unas condiciones extremas de angustia por sobrevivir del protagonista lo que imprime de sensación de movimiento

y dinámica a esa lucha de voces que intentan imponerse: muchas entradas del sujeto parecen una acción vital de sobrevivencia que el contrasujeto intenta frenar. La segunda característica musical clave es la repetición de la situación inicial para finalizar el texto: el protagonista sentado al piano, igual que el sujeto temático. En este sentido, Aravena abre el espacio intermedial en la imaginación del lector para dar coherencia temática y formal a la narrativa que dramatiza los efectos textuales y musicales.

BIBLIOGRAFÍA

- Aparicio, Frances. «Música y poesía en “La barcarola”, de Pablo Neruda». *Revista Iberoamericana*, vol. 53, n.º 141 (1987): 767-86.
- Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. London: University of Minnesota Press, 1985.
- Brown, Calvin. *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. 2nd. London: University Press of New England, 1987.
- Carreño, Rubí. *La rueda mágica: Ensayos de música y literatura-Manual para (in) disciplinados*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- Cepilecha, María. “Aproximación semiótica a Residencia en la Tierra: ¿poesía... expresión metafórica de la música?”. *Semiosis*, n.º 16 (1986): 23-47.
- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Latham, Alison. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México, D.F.: Fondo de cultura económica, 2008.
- Leppert, Richard. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Quezada, Iván (ed.). *Antología del cuento chileno reciente*. Santiago: Letras de Chile, 2022. <https://letrasdechile.cl/wp1/wp-content/uploads/2022/03/antologia-del-cuento-chileno-reciente.pdf>.
- Rodríguez, Mario. “Dos metonimias de Neruda y Parra: el bolero y la cueca”. *Revista Chilena de Literatura*, n.º 79 (2011): 145-54.
- . “Nicanor Parra: La cueca sola de “El hombre imaginario””. *Revista Chilena de Literatura*, n.º 91 (2015): 25-34.
- Scher, Steven P. *Essays on Literature and Music (1967-2004)*. Amsterdam: Rodopi, 2004.
- Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi, 1999.