

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. DON MIGUEL ARNAS CORONADO

EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA
COMO ACADÉMICO NUMERARIO

Y

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. DON VIRGILIO CARA VALERO

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO
DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA
EL DÍA 9 DE MAYO DE 2016

GRANADA

MMXVI

Esta publicación ha contado con una subvención de la
Consejería de Economía y Conocimiento
de la Junta de Andalucía.



Edita: © Academia de Buenas Letras de Granada
Apartado de Correos 1013
18080 GRANADA
<http://www.academiadebuenasletrasdegranada.org>
Imprime: Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones, S. L., Granada
Depósito Legal: Gr-564-2016

DISCURSO

DEL

ILMO. SR. DON MIGUEL ARNAS CORONADO

Estructuras musicales en la narrativa

Excmo. Sr. Presidente,
Excmos. e Ilmos. Sras. y Sres. Académicos,
Señoras y Señores:

De niño, mi padre quería que yo fuera músico. La Segunda República empezó siendo él un adolescente y acabó, con el inicio de la ominosa guerra, al cumplir sus veinte años. El intervalo democrático comprendió un tiempo de libertad cultural y de posibilidades y él, hijo de trabajadores y empleado de una camisería, soñó con dedicarse a la música. Cuando fue movilizado, mi abuela ya tenía mil pesetas ahorradas para comprarle el instrumento elegido, un saxofón. Como no fue posible, trasladó a mi persona su, llamémosla así, frustración. Empecé a estudiar solfeo y violín, pero una enfermedad mía hizo fracasar también esa esperanza paterna. Tampoco era yo muy hábil en ese oficio de intérprete musical, si he de ser sincero. Cuando en el año 2000 vaciamos el piso de mis padres en Barcelona porque ya se habían venido a vivir a Granada con nosotros, encontré, entre papeles y documentos, un sobre con las mil pesetas en dinero republicano.

He intentado contar una historia componiendo algo semejante al tema y desarrollo musical que se impuso a partir del clasicismo y el romanticismo como forma más evolucionada que el tema y variaciones. El tema sería la voluntad de mi padre de convertirme en músico, y el desarrollo el porqué, el cómo y el motivo del fracaso, con una coda final o vuelta al principio del tiempo de la segunda República, con ese hallazgo de las mil pesetas ahorradas por mi abuela.

Tras este ejemplo y entrando en materia, se ha hablado mucho de los contactos evidentes entre poesía y música, pero menos sobre los existentes entre ella y la narrativa. Durante este pasado siglo XX, el ruso Mijail Bajtin sentó las bases para el asunto afirmando que el lenguaje narrativo requiere la polifonía, y se refería con ello a que en la novela no solo cada personaje tiene su propio lenguaje, sino que todos los lenguajes entran en ella, desde los técnicos hasta los periodísticos o el lenguaje epistolar, que hoy estaría sustituido por el que se emplea en los correos electrónicos, los “twit” o los “whatsapp”. Nótese que Bajtin no empleó palabras como la *multivocidad* o multiplicidad de lenguajes sino la polifonía, vocablo eminentemente musical.

Con este interés mío, ¿trato de demostrar algo? Más bien intento mostrar, indicar un camino que podría recorrerse en futuras investigaciones. Solo ensayaré, en el sentido *montaignesco* de la palabra, cómo, jugando, jugando, pueden interrelacionarse ambas disciplinas, musical y literaria.

Basándome en mis propias limitaciones, quisiera iniciar el ensayo con una traba que se intuye nada más empezar a reflexionar sobre el tema: si bien es cierto que ambas disciplinas se desarrollan en el tiempo, también lo es que la música puede, si así lo desea, gozar de la simultaneidad, mientras a la literatura no le queda más remedio que someterse al orden temporal, a lo progresivo. La música es tiempo puro: el de su interpretación. La narrativa es el tiempo narrado y el tiempo invertido en leer. En la narrativa no puede haber contrapunto, al menos simultáneo, mas si consideramos la memoria como un ente que funciona en el tiempo pero permite cierta concomitancia, sí lo hay. Además, si en la literatura hay mimesis, imitación

de la naturaleza, la música carece de ella, o apenas. Estas discordancias parecen dar al traste con toda comparación. Pero no. El parangón puede estar no en las esencias, sino en las armazones. Y ahí voy.

No hablaré de algo demasiado evidente: el ritmo de la prosa. Y no voy a hablar de ello porque ahí es donde este género literario se acerca más a la poesía y ya he dicho que la evidencia es ahí tan grande que no merece la pena incidir en ella. Con todo, es necesario señalar las palabras de Julio Cortázar en *Clases de literatura*. En su clase titulada “Musicalidad y humor en la literatura”, trata de definir en qué consiste eso del ritmo y la música en la prosa, y no lo hace. Afirma que es como una pulsión, pero ni especifica ni describe nada, lo deja en el aire. Tal vez porque no existe descripción ni enunciación, sino que en efecto, ese ritmo es más una intuición que una técnica bien precisada.

Tampoco quisiera incidir en las narraciones que tienen por tema la música o por protagonistas a músicos, desde el *Doktor Faustus* de Thomas Mann, *El hombrecillo de los gansos* de Jacob Wasserman, *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina, *El malogrado* de Thomas Bernhard, *El perseguidor* de Julio Cortázar, hasta algunas obras de Boris Vian. Además de muchas otras que ignoro o no recuerdo.

Sin embargo, hay una novela que no es ya que hable de músicos, sino que ella misma es música: *Concierto barroco*, de Alejo Carpentier. El inicio de ese texto es sonoridad, pero me he prometido no hablar de la prosa que imita a la poesía o a la música sino de las estructuras que *arbotantan*, que soportan el armatoste narrativo o

que componen el esqueleto de la máquina del relato. Este *Concierto barroco* de Carpentier cuenta el viaje de cierto señor mexicano a Europa, acompañado de su criado negro Filomeno. En Venecia coinciden con Vivaldi, Haendel y Scarlatti, montando lo que bien pudiera ser narrativamente hablando un “concerto grosso”, es decir una de esas piezas barrocas que son “grossi” porque son para muchos instrumentos, cada uno de ellos solista, como reconoce el mismo Carpentier en el capítulo V, donde tocan todos con las pupilas del *Ospedale della Pietá*, y se teme que finalmente tocan no solo música. En ese capítulo se da un curiosísimo fenómeno: el negro Filomeno se arranca a improvisar ritmos afrocubanos mientras los celebérrimos compositores hacen sonar sus barrocas armonías, y es que Carpentier amalgama las melodías y ornamentos barrocos con lo que luego conoceríamos como jazz latino. Y todo esto con palabras e imágenes, sin que del libro emerja ni una sola nota si no es en la imaginación del pasmado lector. En un borgiano juego de retroinfluencias, aparece ante ellos la tumba de Stravinski, el negro Filomeno habla de “jam sessions” y ven pasar el ataúd de Wagner. Todo un juego con el tiempo, cosa que la música también es: juego con el tiempo. La coda final, es decir el último capítulo, tal vez desmerezca un tanto de la brillantez de todo lo anterior, pero de todos los viajes se retorna y las vueltas siempre tienen su punto de nostalgia, y hasta si se me apura, de aburrimiento, aunque la aparición en la Venecia dieciochesca de Louis Armstrong es, más que genial, angelical.

Este capricho mío por comparar los armazones o andamiajes de la narrativa con los respectivos de la música, aparte de venirme de antiguo por mi pasión hacia ambas

artes, se disparó con una observación de George Steiner en su libro *Lenguaje y silencio* asegurando que la novela *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch, una de esas cinco o seis novelas imprescindibles del siglo XX, era un cuarteto de cuerda. El libro, en el que el autor austríaco fabula la agonía del poeta latino en Brindisi, narra también la visita de su amigo el poeta Lucio Vario y la del César Augusto para consolarlo en su enfermedad y tratar de convencerlo de que no destruya el manuscrito de la *Eneida* y tiene, en efecto, los movimientos de una pieza de cámara, con la alternancia de rápidos-lentos, la exposición de temas y su desarrollo, y la voz cantante y acompañamiento de uno u otro instrumento, es decir, personajes, en las diferentes escenas. El relato empieza con la descripción de la nave en medio del mar. Aparece brevemente el César que, con un planteamiento un tanto estafalario, es el segundo tema de la novela a pesar de surgir antes que el principal, y de inmediato asoma asimismo fugazmente Virgilio, primer tema, en el que se apunta el asunto de la muerte que, sin ser central, es el que lo abarca todo. El contrapunto o contraste, como una fuga, se plantea en ese primer capítulo entre los cortesanos que comen y juegan en la cubierta, y los esclavos que reman en la sentina. Los capítulos de esta novela son cuatro, como los movimientos de una pieza de cámara según lo ya expuesto: ‘El arribo’ - Andante, ‘El descenso’ - Largo, ‘La espera’ - Allegro, por la larguísima conversación con Augusto, y ‘El regreso’ - Lento, como un cuarteto de cuerda o una pieza de cámara para 7 instrumentos, o 7 personajes. Este último capítulo es un Lento agonizante que recuerda al también último de la 9ª de Mahler con ese irse apagando, reduciéndose al silencio.

En realidad ese último capítulo es la narración de una descreación, o sea la narración bíblica de la creación pero al revés, desde el hombre hasta la luz y el caos.

Con todo, la forma musical más cercana a la narrativa es la fuga. Se trata, resumiendo mucho, de la persecución y combinación de dos o más temas que se repiten variándose. Hay un cuento de José María Merino que me parece ejemplar, aunque otros casos mucho más extensos se dan en la literatura mundial. El relato, llamado *El viajero perdido*, habla de un escritor que escribe un cuento, mas el temor a que lo ocurrido en él se repita en su vida privada, le hace destruir el archivo de su ordenador. Sin entrar en el detalle de esta narración, quiero señalar la persecución de ambos temas, el real y el de la ficción, de forma armónica y variada, con un final en el que ambos temas coinciden o podrían coincidir aunque solo sea en la imaginación temerosa del escritor. Eso es justamente lo que ocurre en música.

Mas recuerdo otras narraciones que hasta el título lo tienen musical, y digo narraciones en plural porque son cuatro. Me refiero, naturalmente, a las *Sonatas* de don Ramón del Valle Inclán, donde indudablemente se escuchan los ecos, no ya de Vivaldi, sino sobre todo de Haydn con su oratorio *Las Estaciones*. Tomemos tan solo la inicial *Sonata de primavera*, y observaremos de inmediato que, si el tema de lo que se cuenta es eminentemente visual, como es de esperar en cualquier narración, tras eso que uno imagina relacionado con la vista hay una constante referencia a los sonidos que se producen en las calles de la ciudad donde arriba el marqués de Bradomín. Además, la alternancia de escenas de acción y descripciones bien

adjetivadas responde a la “estructura sonata”. Volviendo por un momento a la adjetivación, piénsese que muchos llaman “colorido” a la habilidad en aplicar adjetivos, y en música también se llama así a la distribución en diferentes instrumentos, es decir al sonido final que se aplicará a las notas. Si a eso añadimos que los temas erótico y el de la muerte se persiguen, tenemos ahí, sin ningún género de dudas, un movimiento fugado que no se finaliza porque no puede haber final en ese sempiterno juego entre Eros y Tanatos, que se repite en las cuatro novelas que forman la biografía sentimental y católica, aunque no fea, del Marqués de Bradomín.

Aún hay otra obra, esta vez inglesa, que tiene el título y las intenciones musicales: *Contrapunto*, de Aldous Huxley. El autor persiguió en ella contrapuntar, es decir oponer dentro de la armonía, a los personajes protagonistas. Con todo, y prescindiendo del título, eso se hace en narrativa desde que existe, porque a fin de cuentas, ¿no están contrapunteados Don Quijote y Sancho, es decir opuestos pero armónicos?

Dos escritores de habla anglosajona fueron, al mismo tiempo, compositores: Paul Bowles y Anthony Burgess. De este último todos tenemos in mente la novela *La naranja mecánica*, con el uso sonoro, no ya de Beethoven, sino de las palabras rusas que utilizan sus protagonistas que le dan una musicalidad grande, pero aún más recordamos la película de Stanley Kubrick. Sin embargo, hay una obra de Burgess donde el intento de esa forma musical aplicada a la narrativa es evidente: *Sinfonía Napoleónica, una novela en cuatro movimientos*. En efecto, la novela tiene cuatro capítulos asimilables a los movimientos de la 3ª sinfonía

beethoveniana más una “Obertura” y una “Coda” dedicada al lector. En esa “Coda”, escrita en verso, el propio autor reconoce la dificultad e incluso la imposibilidad de esa forma sinfónica en la novela.

Respecto al tema y variaciones, tan apreciado por todas las épocas musicales desde el primer barroco, tenemos un ejemplo clarísimo de este aspecto en la literatura narrativa: *Ejercicios de estilo*, del patafísico y oulipiano Raymond Queneau, libro consistente en tomar una anécdota absolutamente irrelevante y contarla de 99 maneras diferentes: con vacilaciones, desde el punto de vista subjetivo, con negatividades, preguntas o admiraciones, siguiendo diferentes figuras retóricas o con lenguajes como el botánico, médico, injurioso, gastronómico, zoológico, etc. Él mismo, Queneau, declaró que había escrito su libro inspirándose en las *Variaciones Goldberg*, pero que no eran variaciones sobre un tema sino prosas sobre el principio mismo de la variación. ¡Pero este juego tan oulipiano tiene un antecedente!: el monólogo de *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand, en el acto I, escena IV, con las diferentes descripciones de su desproporcionada nariz que tan hilarantes nos parecen.

Desde luego, existe otro caso novelístico del uso del tema y variaciones, y es el *Cuarteto de Alejandría*, de Lawrence Durrell, donde en la cuatrilogía se cuenta prácticamente la misma historia pero desde varios puntos de vista diferentes hasta que al final se comprende mediante superposición y adición todo el intríngulis de personajes, amoríos, soledades e incluso tráfico de armas.

Debo aclarar que no afirmo que en la mente del creador literario esté el aprovechamiento de las estructuras musicales sino creo que éstas surgen de forma espontánea

y es tarea del crítico localizarlas, señalarlas. Por eso me gustaría aludir a casos literarios que recuerdan, aunque solo sea remotamente, formas musicales y donde el narrador no tiene, o al menos no consta, consciencia de esos usos, y el crédito de ellos solo depende de la intuición de este ensayista u opinador.

Tomemos, aunque sea por casualidad, *La Regenta*, de Leopoldo Alas “Clarín”. Es famoso el análisis de ese “zoom” cinematográfico desde la torre de la Catedral de Vetusta sobre la ciudad que otean los pillos Bismarck y Celedonio. Desde allí ven primero la ciudad, luego al magistral, don Fermín de Pas, tras lo cual Celedonio recuerda cuando ve a la señora Regenta leyendo un libro en el Parque de los Ozores. Ahí están los tres asuntos de la novela como se esbozan los temas de una sinfonía que se desarrollarán más tarde: la ciudad, resumida en ese “hacia la digestión del cocido y la olla podrida”, el Magistral, todo ansia de poder y ambición, y la Regenta, leyendo y por tanto ensoñando, puesto que su vida es tan provinciana y aburrida que no halla refugio en otra cosa más que en el sueño literario, como Emma Bovary. Y todo eso, claro está, en el primer capítulo, en la introducción o, si queremos llamarlo así, en la obertura.

Las desventuras del joven Werther, de Goethe, recuerda, como es de esperar, al concierto también romántico para instrumento solista y orquesta. Incluso *La educación sentimental*, de Flaubert, es ni más ni menos que eso aunque no sea ya romántica sino naturalista. Sin embargo, ¿es que *Tiempo de silencio*, de Martín-Santos, no evoca uno de esos conciertos contemporáneos para solista y orquesta donde aquel compite, no ya con toda la orquesta, sino

con otros instrumentos individualmente, hasta el extremo de que alguno de ellos no específicamente solista cumpla valores semejantes al titular, como puede encontrarse en las composiciones de Andrzej Panufnik o las de Hans Pfitzner?

Asimismo, en la obertura de la novela *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry que, por cierto, también hace un “zoom” cinematográfico al principio, tenemos el planteamiento de los temas que recorrerán la obra en esa conversación entre el doctor Arturo Díaz Vigil y el señor Jacques Laruelle que conforma el primer capítulo.

Respecto a trucos narrativos que siguen aspectos de la “estructura sonata”, con la alternancia de escenas rápidas, con acción, y escenas más reflexivas o descriptivas, eso lo hace cualquier narrador. Tómese, sin ir más lejos, *La transformación* de Franz Kafka y podrá evidenciarse esta técnica.

Fernando de Villena en su novela *Mundos cruzados*, que también tiene mucho de sonata por esa alternancia, utiliza un tema que es un objeto, un reloj, que va pasando de mano en mano por herencia o sustracción y que en cada caso genera una historia. Variaciones o, mejor, desarrollo de un tema: el del reloj y el tiempo.

Porque ese es un enfoque que sería necesario aclarar: la diferencia musical entre tema y variaciones y tema y desarrollo. El primero se diferencia del segundo en que mientras en las variaciones puede identificarse más o menos el tema, en el desarrollo no hay manera de identificar al final el tema-origen, es decir que va variando la frase musical original, variación que a su vez genera otras, de forma que el resultado final apenas tiene nada que ver con el principio.

No obstante, hay una discordancia, una desarmonía grande en este terreno de la música y la literatura. Sabido es que las épocas históricas producen formas artísticas más o menos uniformes, como he apuntado antes hablando de la novela de Goethe. El barroco, por ejemplo, tiene como característica el recargo de adornos, cosa que se da en casi todas las artes coetáneas tanto plásticas como literarias y musicales. Sin embargo, en literatura, una técnica como el tema y variaciones, tan apreciada en ese tiempo barroco, solo se da a las claras en el siglo XX con esos dos casos que antes he señalado, y lo equivalente al tema y desarrollo romántico puede verse en novelas del siglo XVIII como *Jacques el fatalista*, de Diderot, y en el *Tristram Shandy* de Sterne. Y es que la música va un poco a su aire.

Sigamos jugando, porque no otra cosa es este ensayo mío: una lucubración, pues a menudo en el juego, en la hipótesis, en la amistad, el vino o el amorío se encuentra más verdad que en la seriedad, el teorema o la laboriosidad excesiva.

Como apuntes a mi teoría, pensemos en la novela coral, manida de tan nombrada hoy, o en los silencios de Samuel Beckett que recuerdan mucho a los silencios tan musicales de John Cage. El *Ulises* de James Joyce y *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester podrían ser muestras de sinfonías por los temas diferentes que se siguen e incluso se simultanean. La primera sería una sinfonía atonal al estilo de Arnold Schoenberg o de Alban Berg. La segunda, postromántica, se acerca a Gustav Mahler con quien la une algo que me subyuga: la inclusión de temas populares en la alta cultura. Esa maravillosa saga/fuga de Torrente introduce temas de la leyenda y la

mitología gallegas, pues no otra cosa es la levitación de la villa de Castroforte del Baralla. En música, esa inserción de lo popular se ha hecho desde Monteverdi hasta los folcloristas de los siglos XIX y XX, es decir Manuel de Falla, el padre Donostia, Antonio José Martínez Palacios, Bela Bartok o Zoltan Kodaly, llegando, por supuesto, a Mahler. En literatura, esa inclusión popularista se refleja en la polifonía de la que hablaba Mijail Bajtin, y aún más en las groserías y barrabasadas de *Gargantúa y Pantagruel*. La llamada “Generación Nocilla” de la novelística actual española ha abusado de tal asunto, pero no hace falta recurrir a escritores que, aunque muy publicados, no han pasado aún al canon: don Benito Pérez Galdós, Valera, Pardo Bazán y otros de esa generación realista utilizaron las formas lingüísticas del habla popular hasta la saciedad.

Otros ejemplos que se me ocurren son los que siguen. La inclusión en la novela del siglo XX de argot o palabras o frases en otros idiomas, como ocurre en Louis Ferdinand Céline, Arno Schmidt, Julián Ríos o Juan Goytisolo, incluso el encaje de fórmulas matemáticas en la novela *El arco iris de gravedad*, de Thomas Pynchon, o las largas parrafadas en latín medieval o en esa mezcla vulgarísima que habla Salvatore, de *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, recuerdan inevitablemente a las *Ensaladas* renacentistas de Mateo Flecha. El minimalismo de Philip Glass, consistente en la repetición y ligerísimas variaciones de una frase muy sencilla, suena a la literatura de Gertrude Stein o al experimentalismo sintáctico y de todo tipo de William Burroughs. De hecho, el mundo industrializado produce la repetición infinita de cosas, de modo que el minimalismo no es sino representación de ese mundo. Oigamos, por dar

una muestra, un fragmento de los *Retratos* de la escritora norteamericana Gertrude Stein: “Como es natural los generales hacen algo. Es decir algo se hace cuando hay generales. Y un general si es general hace algo. Pensar en esto como en Henry James. Un general que hace algo. Qué hizo él cuando hizo algo cuando Henry James fue un general que hizo él cuando hizo algo y ciertamente lo hizo”. Y todo esto sin comas aunque sí tenga puntos y seguido. A ver si no suena a cualquiera de las *Metamorfosis* de Philip Glass.

Sigamos con la música contemporánea. Hoy en día se habla de ambientes sonoros más que de armonías, contrapuntos o ritmos. La música electrónica trata de acercarse a los ruidos, a esos ambientes que, nos guste o no, son los característicamente urbanos. No siempre es así, claro, ni la ciudad es siempre ruidosa ni la música electrónica es sistemáticamente cacofónica. *Larva*, de Julián Ríos, podría perfectamente ser la aplicación de ese tipo de música a la literatura. Y aún más el *Finnegans wake*, de Joyce, al que podríamos comparar asimismo con esas músicas para piano alterado o piano de juguete de John Cage.

Y por descontado, Julio Cortázar es jazz, y no solo por hablar de esa música en muchas de sus obras sino porque su prosa, tan sincopada, tan vivaz, de ritmos tan quebrados, es jazz. Respecto a *Rayuela*, deberíamos parangonarla a la dodecafonía o serialismo: una quiebra en el orden musical, este; una quiebra en el orden de páginas, y por tanto en el orden lector, aquella. Lástima que esas nuevas experiencias literarias no hayan sido continuadas, y no solo a causa de espurios intereses editoriales. Con todo, hay que admitir que un cierto desorden o entremezclamiento en la narración se ha puesto de moda en la novela, y si no léanse, por

ejemplo, las de Sebald, Günther Grass o el actualísimo László Krasznahorkai.

Antes he hablado de Alejo Carpentier. Sus compatriotas Severo Sarduy, Lezama Lima y Guillermo Cabrera Infante pertenecieron, como él, al boom latinoamericano. El primero alcanza un nivel al que casi podría llamársele rococó, de recargo y amaneramiento en sus novelas *Cobra* o *Cocuyo*. Lezama tiene esa gran catedral barroca que es *Paradiso*, novela que si nos pusiéramos a compararla con la música barroca en cualquiera de sus aspectos podría írsenos el santo al cielo o volvernós tarumbas. Con Cabrera Infante retornamos a la música popular, al bolero, al danzón y la rumba. *Tres tristes tigres*, su novela más significativa del “boom”, es una suite de danzas, especialmente rumba y bolero, aunque el bolero no sea exactamente una danza en sí. El capítulo ‘Rompecabeza’ recuerda mucho a *Rayuela* y es un juego de palabras extenso e intenso que evoca al estilo serial de Olivier Messiaen y a la dodecafonía donde todo parece desordenado, caótico, permisivo y sin embargo está sujeto a reglas muy estrictas. El capítulo dedicado a la aventura de Mr. y Mrs. Campbell con el bastón es otro aspecto de ese tema y variaciones tan mentado: es narrado por el místico, contestado por la señora, luego aparece el cuento escrito por el señor con esa anécdota y, por último, la lady rectifica y enmienda la plana detectándole fallos, no solo por no narrar la verdad sino también de vocabulario o de mentalidad machista e imperialista. Volvemos al tema y variaciones.

Nuestro Juan Benet podría ser en música Anton Bruckner, con sus grandes desarrollos, en tanto Ángel Olgoso sería sinfónicamente Jan Sibelius, más escueto, más partidario de las quintaesencias aunque, dado que Olgoso jamás haría una

sinfonía, en verdad más se acerca a Anton Webern y a sus brevísimas piezas, o a Erik Satie, tan extravagante, sucinto y lírico, o a Federico Mompou, tan elevado, místico y poético. También Javier Marías podría acercarse a esos grandes desarrollos brucknerianos o mahlerianos. A fin de cuentas nadie como él para tardar 50 páginas en hacer salir a un individuo de una alcoba en *Mañana en la batalla piensa en mí*.

El ensayo filosófico es otra forma de narrativa, aunque lo que en él se narra no es una acción externa sino una lucubración interna, la aventura del pensamiento. Eugenio Trías reflexionó mucho sobre la música. Sus ensayos *El canto de las sirenas* y *La imaginación sonora* son dos templos a la diosa música, pues la convierte no en musa sino en una auténtica Diosa Madre. En su otro ensayo *El hilo de la verdad*, que está en la onda de su Filosofía del Límite, Trías aseguró que lo había escrito como unas variaciones, y en verdad lo son sobre ese sistema filosófico del Límite que le valió el premio Nietzsche en 1995, máximo galardón internacional a una obra filosófica. Pero quizá lo más interesante de la aportación musical de este filósofo y musicólogo al tema que aquí se trata fue mostrar en *Drama e identidad* cómo, si lo típico de la narrativa de suspense es mantener la intriga hasta el final para averiguar cómo se soluciona el misterio del asesinato, en la sinfonía se logra esa misma intriga con los diferentes cambios de tonalidad que causan idéntica emoción, el enigma por averiguar cómo saldrá el compositor del embrollo en el que se ha metido, para terminar en un modo musical determinado. En esto es especialista Anton Bruckner, de quien podríamos decir que vendría a ser el Edgar Allan Poe o el Arthur Conan Doyle de la música.

¿Se acaba aquí el interés de los filósofos españoles por la música? ¿Cómo olvidar que María Zambrano quería ser de pequeña una caja de música? Ni siquiera Trías alcanza esa sofisticación en las armonías y la melodía como nuestra filósofa, esa digitación, evocadora de la del pianista, con las palabras y los conceptos. La filosofía poética de la que habla, esa razón pasional, es un acorde perfecto como el que buscaba Federico Mompou en su juventud. La misma filósofa dice en *Aurora*: “la música sostiene sobre el abismo a la palabra”.

Ya para terminar, como coda, me gustaría hablar de mi propia obra. Casi siempre, de una forma u otra, he hecho aparecer la música en mis novelas. Suelo hacerla presente nombrándola, haciendo que mis personajes la escuchen o la tarareen. Pero de hábito utilizo esas estructuras musicales en la estructura misma narrativa, o al menos lo intento porque, como acabo de demostrar, mi obsesión es el contacto entre la música y la literatura. ¿Por una especie de complejo de inferioridad de la narrativa ante la música? Quizá. Tal vez para exorcizarlo es por lo que escribo este ensayo, sin más aspiraciones que las inherentes a osar leerlo en el seno de esta Institución, la Academia de las Buenas Letras de Granada, a la que agradezco enormemente la acogida que me hace y en la que espero no solo colaborar en todo cuanto pueda, asunto que por definición prometo, sino también aprender entre tantos amigos y amigas sabios a quienes espero no decepcionar. Me congratula mucho haber sido propuesto y electo para esta Academia por esos buenos amigos con quienes trabajar será un placer tan grande como el hecho mismo de la lectura y la escritura. Muchas gracias.

MIGUEL ARNAS CORONADO
(Barcelona, 1949)

Estudió Ingeniería Técnica en Construcción de Maquinaria y ha sido profesor de Enseñanza Secundaria, impartiendo la asignatura de Dibujo Técnico, actividad de la cual se jubiló en 2009. Su pasión por la literatura, la música, la filosofía y las artes la ha cultivado de forma exclusivamente autodidacta.

En 1979 publicó su primer libro, que era de relatos y se tituló *Dos poemas y un fracaso*, en la editorial barcelonesa El Borinot Negro.

Durante toda la tercera década de su vida puso empeño en la elaboración de una novela, *Nos*, obra que fue becada por el Ministerio de Cultura en el año 1987. Desde entonces ha escrito otras 16 novelas más, de las cuales 12 permanecen inéditas.

Ha publicado cuentos en libros comunitarios, tales como *Granada 1936. Relatos de la Guerra Civil*, *El tam tam de las nubes*, *Blody Mary*, *Amor en tabletas* y *Dolor tan fiero*, así como artículos de ensayo literario en revistas, tanto en papel como electrónicas. Mantiene un blog llamado *El árbol de Arnas* en el que coloca opiniones, reseñas, textos narrativos y crónicas de eventos a los que ha asistido.

Desde principios del año 2006 pertenece al Institutum Pataphysicum Granatensis como Sátrapa trascendente. Como tal ha participado en actos de homenaje a Alfred Jarry o propiamente patafísicos, y publicó en la revista *Quimera* un artículo detallando en qué consiste el OuLiPo (*Ouvroir de littérature potentielle*).

En el año 2003, el Excmo. Ayuntamiento de Granada publicó en la colección Granada Literaria su novela *Bajo la Encina*.

La editorial Adamaramada, de Madrid, le publicó en 2006 un libro de poemas en prosa sobre el lenguaje cuyo título es *El árbol*. Tiene escrito otro libro semejante, también de poemas en prosa, *Piano en pájaro*, cuyo tema es la música y que permanece inédito.

También ese año 2006 logró el Accésit del Premio de Novela Corta José Somoza del Ayuntamiento de Piedrahita, Ávila, con la obra *La credulidad*, que dicho Ayto. no editó.

En diciembre de ese mismo año 2006, obtuvo el premio de narrativa Ciudad de Guadalajara por la novela *Buscar o no buscar*, que fue publicada por Ediciones Irreverentes en diciembre de 2007.

En junio de 2010 le fue concedido el premio Francisco Umbral de Majadahonda por su novela *La insigne chimenea*, que fue editada en noviembre por editorial Everest. Esta novela también se publicó en versión digital por la editorial granadina Transbooks.

En diciembre de 2014 la editorial Nazarí de Granada publicó *Ashaverus el libidinoso*, novela. Y en 2015, *Nos*, asimismo novela.

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. D. VIRGILIO CARA VALERO

Excmo. Sr. Presidente,
Excmos. e Ilmos. Señoras y Señores Académicos,
Señoras y Señores:

EN aquel periodo de renovación poética que supuso en Francia la superación del Romanticismo y la aparición de movimientos como el Simbolismo o el Parnasianismo, Paul Verlaine reivindicaba en su *Arte Poética* el tradicional sincretismo entre música y poesía. Aquel grito de “¡La música ante todo. Siempre música!” no hacía sino recordar el origen mismo de la lírica y de la epopeya confundidas con la oración y con la expresión cantada del carácter de los pueblos. Y no sólo con la música. La poesía, la literatura, ha estado siempre vinculada, de una manera o de otra, al resto de manifestaciones artísticas con las que ha convivido y representado en todos los momentos de la historia, y más allá de la historia, el espíritu humano.

El tema que nos propone Miguel Arnas en su discurso, el de la posibilidad de comparar las estructuras de las obras narrativas con las de las musicales, tiene, dentro de la analogía de las artes, sus antecedentes más lejanos en Platón y Aristóteles y después en el *ut pictura, poesis* horaciano, que retomaba un aforismo de Simónides para decir que la pintura era poesía muda y la poesía pintura que habla; pasa por Leonardo y llega a Lessing, quien critica la posibilidad de que la poesía y las artes figurativas puedan remontarse a principios comunes ya que la primera es el arte del tiempo, y las segundas, las artes de la simultaneidad. Después de la revolución romántica y su tendencia a la unidad de las artes que culmina en la obra

total wagneriana donde se funden poesía, drama, artes figurativas y música, este debate seguirá cumpliéndose en las reflexiones y en las poéticas del siglo XX hasta el punto de que en los últimos años se ha producido, además, un esfuerzo por conjugar los estudios humanísticos descriptivos con las teorías filosóficas y científicas modernas.

Hoy se admite que las diversas artes tienen una evolución particular, que es innegable que guardan relaciones mutuas constantes que van de una dirección a otra sin determinar la evolución de las demás, que se mueven en un esquema de relaciones dialécticas que actúan en varios sentidos, que “hemos de entender la suma total de las actividades culturales del hombre como todo un sistema de series que evolucionan por sí mismas, cada una con su conjunto de normas propias que no son forzosamente idénticas a las de la serie vecina” (R. Wellek y A. Warren). Esto es, que las artes plásticas, la literatura y la música poseen una evolución individual con diferentes tempos y distinta estructura interna de elementos pero que puede admitirse que “hay un cierto aire familiar entre todas las obras de arte de un mismo periodo (...) y que las tradiciones ejercen una influencia diferenciadora no solo entre arte y arte sino también dentro de un mismo arte” (M. Praz).

Será en este contexto en el que habría que estudiar, por ejemplo, las relaciones que, sobre el motivo de *La Siesta del Fauno*, podrían establecerse entre el cuadro de Boucher, el poema de Mallarmé, el trabajo orquestal de Debussy y las coreografías de Nijinsky, o abordar los talentos polifacéticos de muchos artistas (Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, E. T. A. Hoffmann, Arnold Schönberg) que han desarrollado sus capacidades a través de varios códigos comunicativos.

En todo caso, lo cierto es que, después de analizada la cuestión durante las últimas décadas, parece que se ha llegado a la conclusión de que los denominadores comunes para establecer la comparación de las artes sobre la base de analogías convincentes deben ser las poéticas, los procedimientos constructivos y las categorías históricas.

Y es así como Miguel Arnas aborda en su discurso la relación entre novela y música dejando a un lado las consideraciones sobre el ritmo de la prosa o aquellas novelas que tienen la música como tema central o a los músicos como protagonistas, y centrándose en los paralelismos entre las que él llama armazones narrativas y las estructuras musicales.

El resultado de este análisis, planteado como un juego de recuerdos liberado de la rigurosidad de un estudio exhaustivo, es un catálogo de títulos que, por un lado, nos descubre el sólido depósito de sus lecturas, que más tarde se articulará en su propia obra y, por otro, nos lleva a reconocer en la memoria los numerosos autores y textos que, como él, leímos de forma compulsiva (no es casualidad que en sus dos últimas novelas, *Ashaverus, el libidinoso* y *Nos*, reivindique los tres apoyos que, formando un mismo plano, constituyen lo más satisfactorio de su vida: el amor, la música y la literatura).

De los autores que cita Miguel Arnas el primero que, inevitablemente, utiliza como paradigma es Alejo Carpentier y su *Concierto barroco*, y del que nos permitimos recordar, siguiendo el juego que se ha propuesto en el discurso, la novela corta *El Acoso*, de la que el mismo Carpentier dijo que: “Está estructurada en forma de sonata: primera parte, exposición, tres temas, diecisiete variaciones y conclusión

o coda”, la fuga que constituye *Los pasos perdidos*, donde la búsqueda de instrumentos musicales primitivos se convierte en la persecución de la identidad del pasado, o los relatos cortos *Viaje a la semilla*, *Semejante a la noche* o *Los advertidos*, en los que sin duda se encuentran también elementos estructurales que nos remiten a la música (me atrevo a apuntar aquí que, tal y como Poe consideraba el cuento por su extensión y arquitectura como el género más cercano al poema, podríamos encontrar en los relatos breves un campo propicio para aplicar este estudio comparativo entre las diferentes artes); continúa Arnas recordando, y ya no podemos demorarnos en ellas, como sería de nuestro gusto, las obras de Hermann Broch, Valle-Inclán, Aldous Huxley, Anthony Burgess, Raymond Queneau, ilustre patafísico, como nuestro autor, o mi admirado Lawrence Durrell en cuyas novelas la analogía estructural es evidente: el concierto grosso, las piezas de cámara, la fuga, la sonata, la sinfonía, el tema con variaciones... y otros como Clarín, Goethe, Flaubert, Kafka, Lowry, Joyce, Cortázar, Lezama Lima, Cabrera Infante... quienes utilizan en el relato y construcción de sus historias diferentes formas musicales.

Es evidente, como hemos apuntado antes, que quien sabe leer la obra de los demás procura escribir siguiendo parecidos parámetros. Y es así como Arnas ha reconocido lo íntimamente unidas que están en sus novelas, ya sea en la historia, ya en el armazón, la literatura y la música, de tal manera que en *Ashaverus, el libidinoso*, novela en la que se aplica la técnica de la fuga, Ana, una de las protagonistas, a propósito de su hermano, pianista que recibe clases de Federico Mompou, dice: “La música le parece la culminación de la creatividad humana” y, comparándola

con la Medicina, afirma que ambas son capaces de superar la lucha contra el dolor y la muerte: “La una en lo físico, la otra en lo anímico, en el consuelo contra la gran rabia de la vulgaridad de ser humano”.

Desde luego, y después de leer este discurso y algunas de sus novelas y tras la oportunidad que he tenido de conversar con él en alguna ocasión, Miguel Arnas se revela como antídoto contra el hastío o el aburrimiento. Su amor por la literatura y por la música, su pasión por la lectura y por la escritura, el hecho de haber descubierto la música intrínseca de las palabras, de las lenguas, como el árbol del que hay que escuchar incluso su silencio, lo hacen un buen compañero en las labores que nos esperan en una Academia de Buenas Letras de Granada que hoy le abre sus puertas y lo recibe afectuosamente. Enhorabuena.

Este discurso, editado por la
Academia de Buenas Letras de Granada,
se acabó de imprimir en Granada
el 27 de abril del año 2016, aniversario
del poeta y Académico de esta misma Institución,
Ilm. Sr. D. Rafael Guillén, en Taller
de Diseño Gráfico y Publicaciones, S. L.,
estando al cuidado de la edición
el Ilmo. Sr. D. José Gutiérrez,
Bibliotecario de la Academia.

Granada,
MMXVI