

Paloma TORRES PÉREZ-SOLERO

Universidad Complutense de Madrid, España

palomt02@ucm.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5720-1872>

Recibido: 01/12/2023 - Aceptado: 20/03/2024

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Torres Pérez-Solero, Paloma. "Fondo y forma de la literatura explicados a partir de un aria de Mozart. Una propuesta didáctica". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, n° 15, (2024): 133-150. <https://doi.org/10.25185/15.6>

Fondo y forma de la literatura explicados a partir de un aria de Mozart. Una propuesta didáctica

Resumen: Este artículo parte del interés por la reflexión sobre la enseñanza de las humanidades y tiene como propósito compartir una experiencia docente concreta. Se parte de la propuesta metodológica de Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón en *Cómo se interpreta un texto literario* (1968) y de las ideas desarrolladas por Daniel Barenboim en *La música despierta el tiempo* (2023) para plantear una clase de literatura que incorpora la música y comprobar de qué manera la reflexión musical puede ayudar a leer y a despertar la sensibilidad hacia un texto, sus personajes y el conflicto que este plantea.

Palabras clave: literatura, música, Lázaro Carreter, Barenboim, Mozart, humanismo

Bottom and form of literature explained from an aria by Mozart. A didactic proposal

Abstract: This article is based on interest in reflection on the teaching of the humanities and its purpose is to share a specific teaching. Its purpose is to expose the intellectual path that has been followed to compose a class of literature.

We start from the methodological proposal of Fernando Lázaro Carreter and Evaristo Correa Calderón in *Cómo se comenta un texto literario* (1968) and the ideas developed by Daniel Barenboim in *Music Quickens Time* (2008) to propose a class of literature that incorporates music and helps to realize how musical reflection can help to read and awaken sensitivity towards a text, its characters and the conflict it raises.

Keywords: literature, music, Lázaro Carreter, Barenboim, Mozart, humanism

Fundo e forma da literatura explicada a partir de uma ária de Mozart. Uma proposta didática

Resumo: Este artigo parte do interesse pela reflexão sobre o ensino de humanidades e tem como objetivo compartilhar uma experiência docente específica. Seu objetivo é expor o caminho intelectual que foi percorrido para compor uma aula de literatura e as reflexões que ela suscitou.

Partimos da proposta metodológica de Fernando Lázaro Carreter e Evaristo Correa Calderón em *Como se interpreta um texto literário* (1968) e das ideias desenvolvidas por Daniel Barenboim em *La música despierta el tiempo* (2023) para propor uma classe de literatura que incorpore música e verifique como a reflexão musical pode ajudar a ler e despertar a sensibilidade para um texto, seus personagens e o conflito que ele suscita.

Palavras-chave: literatura, música, Lázaro Carreter, Barenboim, Mozart, humanismo

Introducción

La andadura, ante el desafío de impartir una clase de literatura, empieza siempre de manera indefinida, normalmente a partir de la interpelación de una lectura, y va fraguándose misteriosamente con el tiempo hasta definirse y llegar a su término en un aula concreta.

Esta lección tiene en su origen un libro, ya clásico, que destaca por su sencilla claridad y que propone un método para el comentario de un texto que, tal y como se comprobará en las páginas siguientes, no ha perdido actualidad y eficacia, pues sigue ayudando a leer de manera razonada. El libro *Cómo se comenta un texto literario* (1968) está escrito por un filólogo de espíritu humanista, Fernando Lázaro Carreter (1923-2004, se celebra este año su centenario) y por el también profesor y periodista Evaristo Correa Calderón.

Proponen ambos un método de aproximación al texto en seis fases: I. La lectura atenta del texto, II. Localización, III. Determinación del tema, IV. Determinación de la estructura, V. Análisis de la forma partiendo del tema y VI. La conclusión¹.

Este estudio va a tratar, primero, sobre la cuestión preliminar del fondo y de la forma literarias, tal y como la plantean estos autores, para después abordar de una manera práctica la determinación del tema y el análisis de la forma partiendo del tema a partir de un ejemplo singular, el dueto “Là ci darem la mano”, tomado del libreto dapontiano de la ópera *Don Giovanni*, de Mozart. Se propone la reflexión sobre su utilidad didáctica, tratando de demostrar cómo la incorporación de la música puede ayudar al alumnado a comprender de manera más clara y sensorial el modo en el que el fondo y la forma de la literatura se relacionan y asisten, apuntalando el tema.

Para justificar esta conexión y para argumentar este acercamiento concreto de la música a la literatura en el contexto didáctico, se seguirá el conjunto de ensayos del experto en Mozart Daniel Barenboim, que se recogen en *La música despierta el tiempo* (2008, traducido al español por primera vez en 2023). De esta obra se tomarán las reflexiones del autor que pueden extrapolarse con facilidad a la reflexión literaria. Se trata un diálogo con un libro sugerente y no una investigación sobre el hondísimo tema de la literatura y la música, cuya

1 Véase Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*, (Madrid: Cátedra:2020), pp. 23-39.

relación es tan estrecha que se daban juntas cuando la lírica era indistinguible de la música².

El fondo y la forma

En el año 1957 Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón publicaron el libro *Cómo se comenta un texto en el bachillerato: Grados elemental y superior. Curso Preuniversitario* (Anaya, 1957). La obra tuvo una inmediata buena acogida por parte de los docentes y, años más tarde, en 1974, se amplió y tomó el título más general de *Cómo se comenta un texto literario*. Se publicó esta vez en Cátedra, en la colección de Crítica y Estudios Literarios, y en el nuevo prólogo, llamado “Advertencia”, se menciona la incorporación de un apéndice dedicado expresamente al alumnado universitario.

Como sabrán sus lectores, esta conocida obra propone un método dividido en seis fases distintas para elaborar un comentario de texto. El libro parte de la afirmación de que el comentario permite conocer la literatura *en profundidad* (esta se conoce *en extensión* a través de la lectura de obras completas o de antologías amplias). Para poder lograr esta profundidad, se propone comentar siempre un texto breve, fijar lo que dice y dar razón de cómo lo dice. Todo ello puede hacerse en un nivel elemental o superior. Alcanzar un nivel mayor será cuestión de “cultura literaria y de amplitud crítica”³.

Según los autores, podemos tender a pensar que un método para comentar un texto consistirá en el análisis primero del fondo y después de la forma. Previene pronto de esta ocurrencia:

Generalmente se llama *fondo* a los pensamientos, sentimientos, ideas, etc., que hay en una obra, y *forma*, a las palabras y giros sintácticos con que se expresa el fondo. Este vendría a ser una especie de organismo, y la forma, la piel que lo recubre. (...)

2 En *El tambor, el río y la máscara. Un viaje por la literatura*, Santiago D’Ors escribe sobre el origen “cantado” de la lírica: “Palabra en el ritmo: así nació la lírica. Esto explica el empleo de tambores y de la declamación para invocar a dioses, espíritus y fuerzas de la naturaleza en antiguas civilizaciones. La aparición progresiva de los distintos instrumentos musicales -como, por ejemplo, la lira y el laúd en Occidente-refinó esta práctica de declamar con ritmo hasta que terminó convirtiéndose en cantar. Este “cantar” fue hasta el siglo XV sinónimo de ‘recitar’, ‘contar’ y ‘actuar’. Pero incluso después, cuando la lírica dejó de cantarse para empezar a leerse, siguió siendo el más musical de los géneros literarios (pp.17-18).

3 Lázaro Carreter y Correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*, 15.

No puede negarse que, en todo escrito, se dice algo (fondo) mediante palabras (forma). Pero eso no implica que fondo y forma puedan separarse. Separarlos para su estudio sería tan absurdo como deshacer un tapiz para comprender su trama: obtendríamos como resultado un montón informe de hilos.

El fondo y la forma de un texto se enlazan tan estrechamente como el haz y el envés de una hoja, como la cara y la cruz de una moneda.

Ambos forman la obra artística; y no por separado, sino precisamente cuando están fundidos.⁴

La propuesta es, por lo tanto, comentar a la vez el fondo y la forma, sin caer en la paráfrasis y sin utilizar nunca el texto como un mero pretexto para escribir sobre otras cosas.

Ojalá este estudio sirva para recordar esta obra ya clásica, tan sencilla y útil. De su lectura retuve, para una clase de literatura, esta idea de plantear una reflexión profunda sobre la fusión entre el fondo y la forma, de manera que los estudiantes pudieran detenerse a apreciar la delicada juntura que sostiene y define la literatura y despertar así su sensibilidad hacia ella, pues cuanto mayor es la conciencia y la sensibilidad ante este misterio del fondo y la forma como inseparables, mayor es la capacidad de comprender y comentar un texto literario.

La propuesta de Lázaro Carreter y Evaristo Correa de comentar “a la vez” el fondo y la forma no es una ligera advertencia práctica para escolares, sino una delicada posición frente a la literatura, pues la locución adverbial escogida implica una profunda toma de postura frente al texto literario. La medida de la distancia entre el fondo y la forma literaria es la que dirime buena parte de los movimientos de la historia de la Crítica y de la Teoría literaria, que han ido variándola: en un artículo reciente, dedicado a la obra del italiano Nuccio Ordine y publicado en la revista *Ínsula*, el poeta, traductor, filólogo y singularmente músico José María Micó cita, por ejemplo, la “sacrificada pero reveladora ecdótica”, que opera pegada al texto (a la forma), y la “tentadora pero peligrosa hermenéutica”⁵, que es interpretativa. El “a la vez” de Lázaro Carreter y Calderón implica escribir mirando hacia texto, o más bien escribir pendiendo de él. El comentario pende del texto cuando responde profundamente a él.

4 Lázaro Carreter y Correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*, 15.

5 José María Micó, “Nuccio Ordine: de la filología italiana a la ética de la cultura”, *Ínsula* (2023): 12.

Desde esta perspectiva de unidad, sería imposible caer, por ejemplo, en el olvido de la literalidad que el hispanista Marco Kunz denunciaba en su libro sobre el final de la novela: “Si nuestra tipología resulta quizás demasiado tecnicista (...), este posible exceso atomístico se debe al modesto deseo de compensar otro exceso que desgraciadamente padecen muchos ensayos y dictámenes críticos sobre finales literarios: una verborrea especulativa totalmente despreocupada por la realidad del texto en su materialidad concreta”.⁶

Para llevar a la práctica del comentario esta relación íntima entre el fondo y la forma es preciso aprender a identificar el tema de un texto. Los autores distinguen entre el “asunto”, que contiene todos los detalles de un argumento, y el “tema”, que es una breve y clara formulación que obtenemos al ir despojando al asunto de todo aquello que no es determinante y esencial, hasta llegar a una palabra abstracta rodeada de algunos complementos. Por ejemplo, el tema de un texto puede ser el anhelo (del poeta por...), la soledad (del personaje a causa de...): “Para fijar el tema, intentemos dar con la palabra abstracta que sintetiza la intención primaria del escritor”.⁷

Reconocer el tema permite analizar después la forma partiendo de ese tema: “El tema de un texto está presente en los rasgos formales de ese texto. El tema es como un corazón que hace llegar su sangre a todo el organismo. Como la savia, que asciende desde las raíces hasta las últimas hojillas de la planta”.⁸

Tomamos, pues, esta idea del análisis de la forma partiendo del tema, para llevarla al aula universitaria.

6 Marco Kunz, *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española* (Madrid: Gredos, 1997), 353.

7 Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*, 29. Esta práctica de la identificación del tema es muy útil y puede realizarse con facilidad tomando como ejemplo breves poemas. La búsqueda conjunta del término adecuado para sintetizar el tema es atractiva para el alumnado y ayuda a comentar el poema, a calibrar el significado de cada palabra, y a distinguir una de otra, pues sin duda no es lo mismo la tristeza que la melancolía, el sueño que el anhelo, la voluntad que la determinación. Un bello poema, muy conocido, y que puede utilizarse, es “Dicen que no hablan las plantas”, de Rosalía de Castro (poema que se incluye en el volumen *En las orillas del sar*). En él, como explica Marina Mayoral Díaz en *La poesía de Rosalía de Castro*, la poeta “hace una conmovedora defensa de esos sueños que ayudan a sobrevivir” (218).

8 Ídem, 35. Es interesante destacar el enfoque humanista de este ensayo, según el cual “todos los saberes son útiles para hacer un comentario. Son fundamentales los conocimientos de gramática, historia de la lengua, de la literatura y de la métrica, “[p]ero también los de religión, geografía, historia, sociología, economía, etc., pueden ser útiles al comentar determinados pasajes” (20).

La aplicación práctica del método de Lázaro Carreter y Evaristo Correa: un caso concreto que incorpora la música

La identificación del tema, fase central del método propuesto por Lázaro Carreter y Evaristo Correa, ha de hacerse siempre a partir de un texto breve y permite ejercitar en el aula la práctica quizá más bella y eficaz en la enseñanza de la literatura: la lectura en voz alta. La identificación del tema puede hacerse a partir los más diversos poemas o fragmentos de textos narrativos. Sin embargo, para satisfacer la intención primera de mostrar que el tema (o fondo) está enlazado con la forma, de la manera que ya se ha explicado, se propone utilizar un breve dueto de la ópera *Don Giovanni* (1787), de Mozart: “Là ci darem la mano”, que tiene lugar en la escena novena del primer acto.

La ópera, con su complejidad, es útil para mostrar la fusión entre el fondo y la forma porque, al incorporar la música al texto, evidencia esta relación. La música no es un recurso estrictamente formal en la ópera, ni lo es por supuesto en sí misma. La música es, quizá, la más excelsa y clara demostración artística de la interdependencia y simultaneidad del fondo y la forma.

En este ejemplo concreto, el instrumento de la voz va a asistir al texto para poner de manifiesto el tema, tal y como lo conciben Lázaro Carreter y Evaristo Correa. En el dueto “Là ci darem la mano” el personaje de Don Juan intenta seducir a la campesina Zerlina, el mismo día de su boda con Masetto. Él muestra determinación, ella duda, él insiste y ella siente pena (*pietà*) por Masetto. Don Juan insiste de nuevo, y ella consiente. Éste es el sucederse de la conversación y los detalles del asunto. Si el tema es, como se ha explicado, “la palabra abstracta que sintetiza la intención primaria del escritor”⁹, el tema de este dueto es la *seducción* de Zerlina por parte de Don Juan. Siguiendo los términos anteriormente expuestos, la música va a mostrar la evolución del asunto y su culminación, que es el tema. La duración, la alternancia, la repetición... todos los recursos musicales y formales se ponen al servicio del tema de la seducción y contribuyen profundamente a expresarlo.

En primer lugar, habla Don Giovanni, y su intervención tiene una duración de cuatro versos, los mismos que la de Zerlina cuando responde.

Cada personaje tiene en este momento su voz diferenciada y, en cierto modo, desconectada del otro: Zerlina no habla a Don Juan, sino para sí (*fra sé*), como advierte la acotación. El tono es muy diferente en cada caso: Don Juan habla con seguridad y aplomo; sin embargo, Zerlina duda y teme ser burlada. La distancia entre ambos va a ir desapareciendo de singular manera: Don Juan responde con un solo verso, Zerlina con otro. La alternancia de voces es entonces mucho más rápida, y con la ayuda de la música y de la repetición advertimos y sentimos esa pugna, ese apasionado diálogo cada vez más entrecortado y dramático; escuchamos un progresivo acoplamiento hasta el solapamiento final, cuando, ¡he aquí el tema expresado formalmente!, cantan juntos. Tan ajustada está la forma al fondo que expresa, que incluso desconociendo el libreto y la lengua italiana puede intuirse el tema de la seducción: sólo el escuchar la alternancia de voces diferenciadas y su posterior fusión, con los ojos cerrados, nos lleva a pensar en un desacuerdo que se torna acuerdo, en una distancia que desaparece, en una seducción que es finalmente consentida.

Un momento antes de la fusión de ambas voces, Don Juan ha dicho “vayamos” (*andiam*), y ella consiente respondiendo lo mismo, “vayamos” (*andiam*). Después de una alternancia de oraciones en primera o en segunda persona del singular, se introduce la primera persona del plural, que constituye un cambio sustancial y un éxito de la proposición de los primeros versos, en los que Don Juan propone, precisamente, en plural, pero cantando en soledad (*Là ci darem la mano*, “allí nos daremos la mano”). De un “plural” inicial volitivo, deseante, se pasa a un “plural” acompañado, ahora sí compartido.

DON GIOVANNI
Là ci darem la mano,
Là mi dirai di sì.
Vedi, non è lontano;
Partiam, ben mio, da qui.

ZERLINA
(*fra sé*)
Vorrei e non vorrei,
Mí trema un poco il cor.
Felice, è ver, sarei,
Ma può burlarmi ancor.

DON GIOVANNI
Vieni, mio bel diletto!

DON JUAN
Allí nos daremos la mano,
allí me dirás que sí.
Mira, no está lejos;
partamos, mi bien, de aquí.

ZERLINA
(*para sí*)
Quisiera y no quisiera;
me tiembla un poco el corazón.
Feliz, es verdad, sería,
más aún podéis burlarme.

DON JUAN
¡Ven, mi bella delicia!

ZERLINA

(fra sé)

Mi fa pietà Masetto.

DON GIOVANNI

Io cangerò tua sorte.

ZERLINA

Presto... non son più forte.

DON GIOVANNI

Andiam!

ZERLINA

Andiam!

A DUE

Andiam, andiam, mio bene.

a ristorar le pene

D'un innocente amor.

ZERLINA

(para sí)

Me da pena Masetto.

DON JUAN

Yo cambiaré tu suerte.

ZERLINA

Rápido... ya no resisto más.

DON JUAN

¡Vayamos!

ZERLINA

¡Vayamos!

DON JUAN, ZERLINA

¡Vayamos, vayamos, bien mío,

a aliviar las penas

de un inocente amor!¹⁰

La presencia de la música altera el estado del aula, entresaca ese tiempo del correr de los días. Para argumentar y justificar esta conexión, con la intención concreta y limitada de fundamentar la didáctica aplicada a una clase precisa, se atenderá en este artículo a la publicación en español de un libro de uno de los mayores concedores de Mozart y de esta ópera en concreto: el pianista y director de orquesta Daniel Barenboim.

El libro se publicó originalmente en 2008 con el título *Music Quickens Time* y se ha traducido como *La música despierta el tiempo* por Francisco López Martín y Vicent Minguet para su edición en la editorial Acanalado en 2023, que es la que manejamos¹¹. En sus páginas, Barenboim desarrolla su pensamiento sobre la música y la vida y recoge las Conferencias Norton que le invitaron a impartir en la Universidad de Harvard en el año 2006. Incluye un texto, fechado en diciembre de 2007, que se publicó en el programa de mano del montaje de Peter Mussbach de *Don Giovanni*¹². No cita expresamente el

10 Extracto del conocido libreto de Lorenzo da Ponte, *Don Giovanni*, de Mozart, acceso el 28 de octubre, 2023, <http://kareol.es/obras/donjuan/acto1.html>

11 Es interesante y bella esta traducción y la idea de que la música, más que “acelerar” o “avivar”, como parece sugerir de manera más inmediata el original “quickens”, despierta el tiempo.

12 Este artículo forma parte de las *Variaciones*, la segunda sección del libro, y se titula *Sobre Don Giovanni*. Para consultarlo en toda su extensión, véase Barenboim, Daniel: *La música despierta el tiempo*, pp.176-184.

fragmento al que dedicamos nuestra clase de literatura, pero sí se detiene a observar la habilidad de Mozart para combinar las voces y para emplear esta combinación en el desarrollo el argumento y así señalar la posición de cada personaje y las alianzas entre ellos.¹³

Edward J. Dent, en una afirmación que hace referencia a *Idomeneo*, pero que bien puede aplicarse a *Don Giovanni*, escribe: “we feel that the characters (...) are not merely prima donna, primo uomo, tenore lírico or basso cantante, but individuals with wills and passions of their own¹⁴” y, sobre “Là ci darem la mano”, que en ella, “there is a wonderfully delicate sense of characterization shown in the different ways in which the tune is divided between the two voices, and in those tiny variations of melody which make so enormous a difference to the poetic significance of the phrases”¹⁵. Esta insistencia, por parte de voces autorizadas, en la especial destreza de Mozart a la hora de enfatizar la poética de los personajes, convierte su obra en lugar elocuente para reflexionar sobre el carácter literario a partir de esa obra artística total que es la ópera.

Música y literatura a partir de las reflexiones de Barenboim

Se puede aprender a leer a través de la música. Escribe Barenboim, en el ensayo *Sonido y pensamiento*¹⁶, que es el que se va a recorrer brevemente, algunas ideas que se pueden interpretar en clave literaria. Sirva este diálogo para argumentar la pertinencia de hacer uso de la música para ayudar a explicar, en el aula, los rasgos y recursos literarios.

1. Los elementos de la música no existen de forma autónoma:

Los elementos de la música no existen de forma autónoma: el ritmo no es independiente de la melodía, la melodía desde luego no es independiente de la armonía y ni siquiera el *tempo* es un fenómeno independiente. [...] Si el *tempo* es demasiado rápido, el contenido es incomprensible, por la incapacidad del intérprete para tocar todas las notas con claridad o la del oyente para

13 Daniel Barenboim, *La música despierta el tiempo* (Barcelona: Acantilado, 2023), 183.

14 Edward J. Dent, *Mozart's operas: a critical study*, 73.

15 Edward J. Dent, *Mozart's operas: a critical study* 268.

16 Para consultarlo en su totalidad, véase Barenboim, Daniel: *La música despierta el tiempo*, pp. 11-29.

captarlas; si el *tempo* es demasiado lento, también resulta incomprensible, pues ni el intérprete ni el oyente son capaces de percibir todas las relaciones entre las notas.¹⁷

¿No sucede acaso también así en la literatura, donde todos los elementos narrativos están interrelacionados y cualquier recurso formal, una vez incorporado al texto, no puede explicarse ya independientemente, sino en tensión con el tema? El dueto “Là ci darem la mano”, aunque no se advierte en la cita libreto, se construye musicalmente mediante la repetición de los versos: se extienden de este modo la duración y el dramatismo de la pieza, mientras las voces de Don Juan y de Zerlina van entrelazándose de la manera antes explicada. Esta repetición no existe aisladamente, su presencia se puede explicar en tensión con el tema porque va marcando el camino de la seducción y logra en el oyente una mayor conciencia de la emoción dialéctica y de su resolución.

Tomado el texto deslindado de la música, esto es, “literariamente”, encontramos, por ejemplo, que los signos de exclamación se incorporan únicamente en aquellos versos en los que aparece el verbo “venir” en cualquiera de sus formas: “¡Ven, mi bella delicia!”, o en el final, plural, “¡Vamos!”, que ya hemos comentado. Más allá de su definición teórica e independiente, al incorporarse a este texto concreto los signos de exclamación, sólo pueden explicarse como un apasionado subrayado de la intención que desde el primer verso imprime la tensión dramática al texto: el deseo de Don Juan de que Zerlina “vaya con él”, es decir, de seducirla.

2. La técnica debe estar al servicio de un propósito más alto:

(...) La técnica debe estar al servicio de un propósito más alto, el que la música se exprese, y el intérprete ha de ser el maestro que coordine estos elementos logrando establecer una interconexión continua entre ellos sin que ninguno sea independiente de los otros.¹⁸

Responden estas líneas al razonamiento que ha ocupado las primeras líneas de este artículo, sobre el carácter inseparable del fondo y la forma y sobre la elección de los recursos técnicos que permiten expresar mejor el tema.

17 Barenboim, *La música despierta el tiempo*, 18-19.

18 Barenboim, *La música despierta el tiempo*, 22.

Como hemos visto en el texto de “Là ci darem la mano”, tanto la estructura, organizada en parlamentos cada vez más breves, como la puntuación (los signos de exclamación) están al servicio del propósito más alto de expresar el tema de la seducción de Zerlina por parte de Don Juan¹⁹. La literatura permite incluso el error técnico en aras de una mejor expresión del tema: hay excelentes novelas que soportan deficiencias técnicas; una deficiencia puede incluso devenir en carácter. Sin embargo, hay malas novelas que son absolutamente correctas desde el punto de vista formal. Hay un propósito más alto, un palpito superior, al que la técnica debe ordenarse.

3. El incremento de volumen requiere una preparación gradual:

En Beethoven, un *crescendo* seguido de un *subito piano* no sólo exige la capacidad primero de incrementar el volumen y después de reducirlo de modo abrupto, sino también la de expresar el incremento de manera que el oído anticipe la llegada de un punto culminante en el volumen. Por lo tanto, la incertidumbre es un ingrediente necesario para la preparación del *subito piano*. Sin embargo, *subito*, en italiano, significa ‘repentino’, una desviación de lo esperado. El incremento del volumen requiere una preparación gradual y estratégica durante la duración del *crescendo*.²⁰

En este fragmento sobre Beethoven, Barenboim habla de la creación de incertidumbre como un elemento ligado al tiempo y a la velocidad. Para que suceda algo súbito, repentino, y sea percibido como tal, como una “desviación de lo esperado”, es preciso haber creado primero una expectativa.

Se puede muy bien trasladar este manejo del tiempo y de la expectativa a la experiencia de la escritura. La desviación repentina de lo esperado, como es sabido, es muy importante en la narración, es un mecanismo profundamente ligado al sostenimiento de la atención lectora. Si no se lograra crear primero en el lector la expectativa, la “anticipación de la llegada de un punto culminante”, no sería posible la sorpresa²¹.

19 En el citado libro *Cómo se comenta un texto literario*, Lázaro Carreter y Correa Calderón proponen el análisis de un breve texto de Azorín, cuyo tema es la soledad de un niño pequeño, “chiquito”. El niño, cuya madre murió y que ha sido abandonado por todos, escribe Azorín que anda solo “por la casa, por el jardín, por la calle”. Los autores llaman la atención con gran delicadeza acerca de la ausencia de la conjunción “y” para cerrar esa enumeración. Se preguntan si tiene esta puntuación escogida relación con el tema. Y concluyen que esta ausencia de la conjunción, sustituida por una coma, acentúa la sensación de vagar solitario y sin vigilancia (Cfr. Carreter y Correa, *Cómo se comenta...*, pp. 37 y 38).

20 Barenboim, *La música despierta el tiempo*, 23.

21 Esta reflexión es especialmente pertinente en el caso del cuento. Véase, por ejemplo, el texto paradigmático *Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento*, publicado por Edgar Allan Poe en 1842.

4. Es necesario adoptar un punto de vista que no se base en una perspectiva unilateral:

Para hacer música es necesario adoptar un punto de vista determinado, que no se base en una perspectiva unilateral, puramente subjetiva, sino en otra basada en un respeto total por la información presente en la página impresa (...). El respeto absoluto a la página impresa entraña la obediencia a lo que dice: tocar *piano* o suave cuando así lo indica y no cambiar por capricho a *forte*. Sin embargo, ¿hasta qué punto tiene que ser suave un *piano*? Esta sencilla pregunta ilustra la importancia de tener una idea formada respecto de la cantidad y de la calidad del volumen, que corresponden en este caso a un *piano*. Limitarse a tocar *piano* porque así lo indica la página impresa puede ser una señal de humildad, pero también un caso de pecado por omisión. Un músico siempre debe plantearse tres preguntas: por qué, cómo y para qué. La falta de capacidad o de disposición para formularlas resulta sintomática de una fidelidad irreflexiva a la letra y de una inevitable infidelidad al espíritu de la partitura.²²

También quien escribe se plantea esas tres preguntas que esgrime Barenboim: por qué, cómo y para qué. No basta para escribir la perspectiva unilateral (no todo lo subjetivo es materia literaria, sino lo subjetivo universalizado), y no basta tampoco para leer la perspectiva unilateral. Introducir esta reflexión es necesario en la enseñanza de las humanidades en el siglo XXI, de manera que se ayude a distinguir el primer momento de la lectura (que implica un abandono, un “respeto total por la información presente en la página impresa”, una asimilación del mundo que se nos ofrece tal y como se nos ofrece), del momento posterior de la crítica o de la valoración subjetiva de lo leído. Enseñar a distinguir los planos distintos de la recepción es importante para ayudar a leer desde una limitada perspectiva amplia.

Sólo quien mantiene el coraje (usa también Barenboim esta palabra en otro momento del texto) de afinar su sensibilidad para hacerla única, logra crear o recrear el “espíritu de la partitura” o el espíritu de una obra.

22 Barenboim, *La música despierta el tiempo*, 24. En una entrevista, realizada por Alfonso Armada para Blanco y Negro, el 26 de marzo del año 2000, y recogida recientemente en el volumen *El arte de la entrevista. De David Bowie a Adam Zagajewski* (Turner, 2022), el periodista le pregunta: “¿Pero cree que el respeto a la partitura debe ser reverencial, o la pasión puede tomarse algunas libertades?” (28). El director de orquesta responde: “No se pueden separar. Si se separan ya no es música, es solamente tocar notas. Cuando se hace música no se puede separar el corazón de la cabeza. No se puede separar la pasión del conocimiento” (28).

5. La música tiene siempre un carácter contrapuntístico:

La música tiene siempre un carácter contrapuntístico, en el sentido filosófico de la expresión, pues entraña una interrelación de voces independientes. Incluso cuando *es lineal*, siempre coexisten elementos que se oponen y que pueden llegar a entrar en conflicto. (...). El conflicto, la negación y el compromiso coexisten en la música de modo permanente.²³

Al final del volumen se incluye una entrevista de Christine Lemke-Matwey que se titula *Sobre Mozart*. En ella Barenboim expresa su admiración por este compositor que le ha acompañado durante todos los años de su vida y del que admira su mezcla de “profundidad y ligereza (...). En ningún otro compositor los contornos están tan claramente determinados por su opuesto”²⁴. Se refiere precisamente a *Don Giovanni*, que como *dramma giocoso* expresa desde el principio esta oposición: “Mozart es el más completo de los compositores, porque lo cómico siempre va acompañado de algo oscuro, y lo oscuro nunca carece de un aspecto cómico”.²⁵ Ramón Andrés recoge el pensamiento de Charles Rosen (1986) y explica cómo, siendo Mozart más convencional que Haydn, su superioridad en la ópera y en el concierto denotan que Mozart “supo dar una mayor autonomía a la voz, esto es, a la voz individual frente al conjunto”²⁶ y consiguió con la tonalidad “un instrumento inmejorable para equilibrar universos opuestos”²⁷.

Es adecuado aplicar a la literatura este término musical de “contrapunto”, pues esta se desarrolla igualmente mediante una interrelación armónica de voces y de planos narrativos, que a menudo entran en conflicto, y sobre cuya tensión se fundamenta el relato. Tal y como explica el investigador mexicano Lauro Zavala en relación con el cuento clásico, y siguiendo la poética borgesiana según la cual en todo cuento se cuentan dos historias, “lo interesante de este modelo es que la tensión entre las dos historias mantiene el suspenso de tal manera que aunque el lector conoce de antemano la regla genérica que sostiene la historia, sin embargo ignora las vicisitudes que esta regla genérica habrá de sufrir en cada historia particular”²⁸.

23 Barenboim, *La música despierta el tiempo*, 26.

24 Barenboim, *La música despierta el tiempo*, 189.

25 Barenboim, *La música despierta el tiempo*, 189.

26 Ramón Andrés, *Mozart: Su vida y su obra*, 13.

27 Ramón Andrés, *Mozart: Su vida y su obra*, 14.

28 Lauro Zavala, *Un modelo para el estudio del cuento*, 28.

En el texto de “Là ci darem la mano”, la magnitud del conflicto se comprende sólo a la luz de la lectura de la obra completa (cuando se conoce la historia del personaje, la dimensión de sus conquistas y la situación de Zerlina), pero en mismo texto del dueto se ejemplifica perfectamente, sin necesidad de aludir a otros lugares de la obra, en el contrapunto que se establece entre el tono determinado de Don Juan y la duda de Zerlina, entre las palabras del uno y de la otra. No habría conflicto sin ese contrapunto, y las palabras finales pronunciadas al unísono tendrían mucha menor fuerza dramática si no supusieran la resolución armónica de unas voces que han sido anteriormente independientes la una de la otra.

6. No hay emocionalidad sin comprensión ni racionalidad sin sentimiento:

La ‘sensibilidad musical’ puede definirse como la capacidad de sentir una inclinación instintiva o intuitiva por el sonido como medio de expresión. Sin embargo, dicha capacidad resulta insuficiente si no se la combina con el pensamiento. No hay emocionalidad sin comprensión en música, como no hay racionalidad sin sentimiento: aquí tenemos un nuevo paralelismo claro con la vida. ¿Cómo vivir con disciplina y pasión?²⁹

Esta apreciación de Barenboim, según la cual no hay emocionalidad sin comprensión ni racionalidad sin sentimiento, puede muy bien aplicarse al ejercicio de la escritura y al ejercicio de la lectura. Enseñar literatura no es mucho más que enseñar a conmoverse tanto con el fondo como con la forma. No a reaccionar inmediatamente, sino a conmoverse, que implica un movimiento no parcial sino total de la persona. No se pone en juego la razón sola, sino también la emoción y por ello una lectura puede convertirse en un hito experiencial, no sólo racional o intelectual.

En ese *commovēre*, del latín *com* (con) *movēre* (mover), en ese moverse con la literatura, se interpela tanto a la razón como al sentimiento. Y de nuevo aquí el fondo y la forma muestran su unión indisoluble: ¿cómo apreciar la literatura si no me conmuevo con la forma, si no me emociona la manera en la que un fenómeno complejo ha sido puesto por escrito en unas pocas líneas? ¿Y cómo apreciar la literatura si no comprendo la tensión de la forma con el tema que trata, ni me conmuevo (me altero, me hago otra) ante los

29 Ídem, 22.

mundos creados que construye la obra literaria? ¿Y no es cierto, también en la literatura, que la frase más apasionada se ciñe al orden de la construcción literaria o a una transgresión de ese orden que se hace de manera profunda y consciente y a partir de él?

Es cierto que la música despierta el tiempo, lo altera, sustituye la cadencia de las palabras por otra distinta, sorprendente, nueva. Ambas comparecen juntas en el dueto escogido para su análisis en estas páginas. Esta confluencia entre música y literatura contribuye a esa tarea universitaria esencial que es enseñar a conmoverse. *Conmover* es un verbo que no necesita complementos, se basta a sí mismo y es muy poco dogmático: se trata sólo de afinar la sensibilidad como se afina un instrumento, de forma que después cada persona interprete la partitura de manera singular pero rigurosa, asistida por el conocimiento.

Conclusiones

- El método para el comentario de texto propuesto por Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa en *Cómo se comenta un texto literario* resulta fecundo a la hora de abordar la relación entre el fondo y la forma de la literatura y de afinar el concepto de “tema”, término normalmente utilizado con un carácter más general e impreciso. La correcta identificación del tema y el posterior análisis de la forma en relación y tensión con ese tema determinado ayudan al alumnado contemporáneo a entender la delicadeza del vínculo indisoluble entre forma y fondo. Este artículo llama la atención sobre la sencillez y actualidad del método propuesto por este libro ya clásico.
- La aplicación de este método, en el marco de una clase concreta, a un dueto operístico de Mozart, compositor sobresaliente en su concepción del personaje como ser individual, fue satisfactoria en el marco de la docencia y ayudó a explicar la unión entre forma y fondo que se produce en la literatura, pues la música y la voz captan la atención del alumnado, por su expresividad y potencia sensorial, y contribuyen claramente a expresar en el tema.
- En el ensayo “Sonido y pensamiento”, de Daniel Barenboim, se descubren varias reflexiones que pueden extrapolarse a la reflexión literaria y fundamentar teóricamente la utilización didáctica de un texto operístico en el marco de una clase sobre el fondo, la forma y la identificación del tema de un texto:

1. *Los elementos de la música no existen de forma autónoma.* Sucede del mismo modo en la literatura, donde todos los elementos narrativos están interrelacionados y cualquier recurso formal, una vez incorporado al texto, no puede explicarse ya independientemente, sino en tensión con el tema.
2. *La técnica debe estar al servicio de un propósito más alto.* El tema de este dueto es la seducción de Zerlina por parte de Don Juan y todos los recursos utilizados están al servicio de la expresión del tema. Sucede del mismo modo en la producción literaria.
3. *El incremento de volumen requiere una preparación gradual.* Asimismo, la desviación repentina de lo esperado es muy importante en la narración, es un mecanismo profundamente ligado al sostenimiento de la atención lectora.
4. *Es necesario adoptar un punto de vista que no se base en una perspectiva unilateral.* No basta para escribir la perspectiva unilateral (no todo lo subjetivo es materia literaria, sino lo subjetivo universalizado), y no basta tampoco para leer la perspectiva unilateral.
5. *La música tiene siempre un carácter contrapuntístico.* Es adecuado aplicar a la literatura este término musical de “contrapunto”, pues esta se desarrolla igualmente mediante una interrelación armónica de voces y de planos narrativos, que a menudo entran en conflicto, y sobre cuya tensión se fundamenta el relato.
6. *No hay emocionalidad sin comprensión ni racionalidad sin sentimiento.* Enseñar literatura es, en parte, enseñar a conmoverse. En ese *commovère*, del latín *com* (con) *movère* (mover), en ese moverse con la literatura, se interpela tanto a la razón como al sentimiento.

Referencias bibliográficas

Andrés, Ramón. *Mozart: su vida y su obra*. Madrid: Swing, 2006.

Barenboim, Daniel. *La música despierta el tiempo*. Barcelona: Acantilado, 2023.
Traducción de Francisco López Martín y Vicent Minguet.

Barenboim, Daniel. “Las sinfonías de Beethoven no existen”. Entrevista por Alfonso Armada. *El arte de la entrevista* (Madrid: Turner 2022), 17-30.

Dent, Edward J. *Mozart's operas: a critical study*. New York: McBride, Nast & Co., 1913. Libro electrónico: 2022-10-10 16:24 UTC. Owner ID: 9007199258082009-17/Seq: 13.

D'Ors, Santiago. *El tambor, el río y la máscara. Un viaje por la literatura*. Madrid: Gadir, 2022.

Kunz, Marco. *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos, 1997.

Lázaro Carreter, Fernando y Correa Calderón, Evaristo. *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Cátedra, 2020.

Libreto de *Don Giovanni*, de Mozart, acceso el 28 de octubre, 2023, <http://kareol.es/obras/donjuan/acto1.htm>

Mayoral Díaz, Marina. *La poesía de Rosalía de Castro*. Madrid: Gredos, 1974. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-poesa-de-rosala-de-castro-0/html/01bee4cc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_9.html#I_1_

Micó, José María. “Nuccio Ordine: de la filología italiana a la ética de la cultura”. *Ínsula*, n° 992 (2023): 11-14.

Zavala, Lauro: “Un modelo para el estudio del cuento”. *Casa del tiempo* (2006): 26-31.

Contribución de los autores (Taxonomía CRediT): el único autor fue responsable de la: 1. Conceptualización, 2. Curación de datos, 3. Análisis formal, 4. Adquisición de fondos, 5. Investigación, 6. Metodología, 7. Administración de proyecto, 8. Recursos, 9. Software, 10. Supervisión, 11. Validación, 12. Visualización, 13. Redacción - borrador original, 14. Redacción - revisión y edición.

Disponibilidad de datos: El conjunto de datos que apoya los resultados de este estudio no se encuentra disponible.

Editores responsables Álvaro Pérez Álvarez: maperez1@um.edu.uy; Antonio Martínez Illán: amartinez@unav.es