

**RESEÑAS**

***UN VIAJE EN CÍRCULOS. SOBRE ÓPERAS,  
CUARTETOS Y FINALES***

**DE FEDERICO MONJEAU**

**BUENOS AIRES, MARDULCE, 2018**

**Diego Carballar**

**Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de Tres de Febrero**

*Licenciado en Letras (UBA). Cursó la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF); es adscripto y colabora en la Cátedra Literatura del Siglo XX (UBA).  
Contacto: [diegocarballar@gmail.com](mailto:diegocarballar@gmail.com)*

En el editorial del primer número de la revista *Lulú* (septiembre de 1991), Federico Monjeau escribía: “Lulú no se dirige solo a músicos; como la música, no se dirige a nadie en particular”; también destacaba que el nombre de la revista era un homenaje a “una gran ópera de Berg” y que este nombre quería ser tributo no a un género constituido, la ópera, sino a “la ópera como ensayo”. En pocas palabras, Monjeau jugaba una poética de la escritura sobre música. La apelación a la última ópera (inacabada) de Alban Berg y a la ópera como ensayo propone pensar que escribir sobre música es escribir de manera paradigmática, una escritura que asume que habría un núcleo *duro* al que nunca se podría terminar de acceder desde el lenguaje verbal y que permanecería refractario a la escritura, invitando a un juego de analogías entre uno (la música) y otro (el texto), cuyo modelo podría ser la ópera, género que ya en tiempos de Berg atravesaba una larga crisis que tendía a ensayar nuevos pliegues en la relación (esquiva, “nínfica”) de palabra y música.

La escritura crítica sobre música se mueve entre un saber específico (es necesario conocer la técnica musical y, también, las reglas de juego de la crítica musical como discurso) y los mecanismos de la mimesis para llevar a la lengua más allá del mero adjetivo calificativo, hacia una zona indeterminada, podríamos decir. Para ir más allá del adjetivo, es necesaria una escritura “mestiza” que se desarrolla en el entrevero de filiaciones. En este sentido, la escritura sobre música es como una ópera nueva, un ensayo tan dramático como musical, en el que la palabra y la música deben acercarse en un espacio silencioso; no la escena, sino la palabra (callada) de la escritura. Escritura que, en el caso de Monjeau, posee un rasgo agonístico, también, porque, en general, ese espacio callado es una vocación a un grupo de lectores (sin nada en común, nadie en particular, condición de posibilidad para imaginar una comunidad).

Cabe señalar que más allá del altísimo prestigio de los objetos de interés y escucha que selecciona Monjeau (podríamos decir los monumentos del alto modernismo musical y sus devenires, un auténtico canon), siempre estuvo interesado en señalar la inscripción de dicha tradición en América sin reducir ni ho-

mologar nunca la perspectiva europea con una manera “correcta” de recepción local: más *indiano* que paneuropeo. En este sentido, y como el buen Dios está en los detalles, se destaca un gesto: la tilde en *Lulú* como una marca significativa (que no pasó para nada inadvertida a los lectores y colaboradores de la revista). Escribir la tilde de Lulú, siguiendo las reglas de escritura local, es un pequeño gesto político de intra-afiliación entre tradiciones.

Una década después de *Lulú*, en el prólogo a *La invención musical* (2004), Monjeau asegura que mucho de ese libro se debe a su experiencia en *Punto de vista*, revista en la que, cuenta, debió ejercitarse en “cómo hablar de música en un contexto intelectualmente exigente pero no especializado”, además de insistir con que esperaba que los “ejemplos musicales”, los fragmentos de partituras, “al lector con conocimientos musicales le proporcionen un suplemento y al lego no le impidan la lectura”.

En su nuevo libro, *Un viaje en círculos. Sobre óperas, cuartetos y finales*, volvemos a encontrar el *envío* habitual de los proyectos de escritura de Monjeau: “Este libro no se dirige más al músico o al musicólogo (a los que de todas formas espero no decepcionar) que al lector no especializado. [...] muchos de mis interlocutores más estimados se encuentran precisamente en ese segundo campo, el de los no especialistas, y no querría que se sintieran expulsado del libro por causa de unos pocos pentagramas” (p.11). Ese “segundo campo” es, de alguna manera, el grupo que instala el desafío a la escritura del crítico, que escribe entre lo necesario (el saber musical) y lo indeterminado.

“¿Será cierta la vieja idea platónica de que la música es peligrosa, de que se asoma al placer y la pérdida?”, se preguntaba Roland Barthes, precisamente al interrogarse acerca de si hay algún modo verbal de hablar de la música sin caer en el adjetivo, para salir de la reducción de lo predicable y lo inefable (Barthes, 1986: 263). Aquel segundo grupo necesita (y el escritor, por supuesto) una palabra que permita cruzar la frontera entre lo que la música hace y lo que, efectivamente, podría ser escrito desplazando la zona de contacto entre la música y el lenguaje (en la escritura<sup>1</sup>). Podemos pensar en una suerte de escritura “impura”, cuya captación es inestable, en perpetuo devenir mimético, que apela a los movimientos de la metáfora, a

---

<sup>1</sup> Otra superficie de contacto entre la música y la palabra es la voz.

las traslaciones, a los préstamos, el tránsito y el tráfico (todo esto conforma el carácter indeterminado de la escritura sobre música).

Por otra parte, en este nuevo libro se destaca un registro de la escritura en el que prevalece una suerte de rasgo experimental, de informe de lo vivido: registro, en principio, habitual del crítico que anota noches, lugares, intérpretes en apuntes que serán las marcas temporales de lo que se escribirá sobre el particular tiempo musical, que explora la frontera música, palabra y suma la experiencia. Nos encontramos con un tono de repaso de una “educación sentimental” de la escucha, compuesta de los conciertos en los que una obra se escuchó por primera vez, o los veinte años del Festival de Música Contemporánea, etcétera: acontecimientos que, muchas veces, son únicos, en tanto que no volverán a repetirse y que, por esa condición frágil, pueden reclamar la recuperación (de *ese* tiempo perdido). Hay en este viaje una sucesión de tiempos: musicales, experimentales, que bordan una memoria que va desde la anécdota a la reflexión filológica de la partitura.

¿Cómo recuperar una experiencia de escucha para transmitirla varios años después del acontecimiento? *Un viaje en círculos* es un libro que interroga la relación entre la palabra, la música y la experiencia. Por ejemplo, en el caso del *Cuarteto de cuerdas* N° 2 de Morton Feldman (estrenado en el *Ciclo de Música Contemporánea* en noviembre del 2001), obra que posee vestigios formales de la vanguardia en tanto que requiere una escucha y una interpretación desmesuradas en términos temporales (más de cinco horas), Monjeau escribe:

Estas notas buscan en cierta forma reconstruir algo de esa experiencia de quince años atrás, pero me temo que eso es completamente irresumible y que uno solo puede dar cuenta de situaciones anecdóticas: de la gente que se levantaba y se iba de la sala; de los curiosos que entraban a mirar; de los inmóviles oyentes clavados en sus butacas [...]; del suave movimiento, casi una reverencia, que en forma muy espaciada realizaban alternativamente los cuatro músicos para llevarse algo a la boca que después se sabría qué era: pastillas de guaraná (147).

No en vano, Monjeau anota esta anécdota en la cual, la música aparece como un desafío atlético (las pastillas energizantes de

guaraná para sostener una interpretación excesiva en términos temporales), un modo de transformación del cuerpo (opuesto a los ladeos de cabeza de los oyentes de concierto); la praxis de la interpretación, la lectura, en suma, que aparece representada por la transcripción de correos electrónicos o el registro de conversaciones entre los ensayos en los que el crítico y los intérpretes opinan acerca de, por ejemplo, la “misteriosa” notación enarmónica (¿un bemol, un sostenido?) que Feldman utiliza muchas veces en sus obras y cuyas complejidades gráficas pueden ser entendidas como las partituras diagramáticas de algunos compositores medievales: “No puedo permanecer indiferente frente a esta indicación, más allá de lo que verdaderamente signifique” dice un intérprete acerca de estas cuestiones (157-159).

Si en *Lulú* destacaba el interés poético (el hacer) por la ópera como ensayo, en el primer capítulo de este libro, “*Moisés y Aarón*. Una ópera filmada”, Monjeau despliega todo lo que de extraterritorial pueda tener y habilitar la ópera, partiendo del comentario del film de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub sobre esta ópera de Schoenberg. Este film, a la manera de “una película bíblica”, le permite recorrer las incursiones de Schoenberg en el género lírico que, como le ocurriría con la música incidental para el cine, siempre fueron muy conflictivas.

Monjeau destaca la “economía un tanto extravagante” de *Moses und Aron* (un nombre también intervenido significativamente por Schoenberg<sup>2</sup>) y la problemática representación de esa ópera, productos de algunos desvíos de “lo operístico”, en tanto “sistema económico” (los teatros, la orquesta y cantantes, la puesta en escena, el dinero, en suma) que presenta. Se trata de una obra relativamente breve, pero de muy difícil realización en todo sentido, tanto desde la puesta en escena como la orquesta de tamaño posromántico (a la Richard Strauss), por ejemplo, pasando por cantantes y programación. Para Monjeau, “la obra puede ser pensada como una radiografía casi hasta la anécdota” (19), y apela entonces al apunte biográfico (al chisme, por qué no). Las anécdotas aparecen como un cisma, una pequeña hendidura narrativa que surge en los intersticios de las partituras (que pueden ser, también, monumentos arqueológicos). Con motivo de *Moisés y Aarón*, dice:

---

<sup>2</sup> Cambió el nombre de la ópera para mantener doce letras y evitar así el número trece (además de mantener el doce, que se corresponde con los sonidos de la serie).

En 1898, antes de cumplir 24 años, Schoenberg había renegado de la fe judía; seguramente con la finalidad de abrazar la “causa” de la música alemana, se convirtió al protestantismo, lo que tampoco encajaba del todo en la católica Austria. En 1926 el músico se estableció en Berlín como sucesor de Busoni en la cátedra de composición en la Academia de las Artes, y en 1933 debió abandonar la capital alemana declarado persona no grata. Ese mismo año se reconvirtió formalmente al judaísmo en París [...] aunque su reconversión espiritual había empezado mucho antes (20).

Un poco a la manera de los grandes filólogos alemanes (Erich Auerbach y Leo Spitzer como los nombres paradigmáticos de filiaciones y a-filiaciones con la cultura europea) del siglo pasado, Schoenberg es un *desplazado* también, y su obra es autobiográfica de manera elíptica (como en el caso de aquellos filólogos y sus lecturas). Monjeau, por supuesto, presta atención a esa escritura musical, la partitura, que puede ser escindida por una vida.

Pasarán casi veinte años desde que Schoenberg puso la doble barra del segundo acto (fechado: Barcelona, 10 de marzo de 1932), hasta el día de su muerte en su casa de Los Ángeles. Es probable que para él la ópera quedase verdaderamente clausurada ante la impotencia de Moisés. Como sea, el punto crítico de ese final no se limita a las palabras de Moisés: un abismo conmovedor y gigantesco se abre entre el desmoronamiento del Profeta y el unísono de los violines que parece desesperado por hablar; es una de las melodías más poderosamente expresivas de la música de Schoenberg, que en su aparente intento por traspasar sus propios límites atravesará un espacio de más de cinco octavas (ejemplo 6A y 6B) (37).

En este primer capítulo, Monjeau no asume directamente el análisis de la ópera, sino que se va acercando a ella a partir de los problemas de la representación que el film, valga lo redundante, pone en escena. Cuando, finalmente, accede al análisis de la partitura de la ópera, repasa lo que llama “una creencia estética” por parte del maestro vienés: la composición dodecafónica, “el método de composición con doce sonidos, con la sola relación de uno con otro”, expresión que es una verdadera cifra del

siglo pasado. No hay razón para parafrasear lo que Monjeau explica acerca de este método compositivo y la relación que Schoenberg establecía con asuntos místicos (y cuestiones formales) en esta muy particular de “ópera sacra” (24).

Una vez más se trata de una ópera inconclusa (como *Lulu*, la ópera de Berg), con un tercer acto cuya representación es motivo de debates. Lo cierto es que, del tercer y último acto, Schoenberg dejó escrito “apenas el libreto, un breve diálogo de los dos hermanos antes de la muerte de Aarón, seguido de un monólogo de Moisés” (16). Escribe Monjeau:

Moisés simboliza la idea y Aarón el lenguaje; Moisés detenta la fe o la verdad que Aarón debe comunicar y hacer asequible al pueblo elegido [ese “segundo grupo”, podríamos decir al que escribe Monjeau] Moisés prácticamente no canta, sino que habla en un *Sprechgesang*, la original forma de canto hablado que Schoenberg había creado hacia 1912 para su monodrama *Pierrot Lunaire*. Contrariamente a Moisés, Aarón es un tenor lírico. La oposición entre el tenor de amplio lirismo y el barítono severo del *Sprechgesang* tiene un simbolismo muy claro: a Aarón le es dada la comunicación; a Moisés, solo la idea (29).

El final de la ópera es contundente en el sentido de una ópera entendida como ensayo: “habla” Moisés y canta “¡O Wort, du Wort, das mir fehlt! (¡Ay, palabra! ¡Tú, palabra, que me faltas!)”.

Para cerrar su análisis, Monjeau recurre al libro *Iconos de ley* de Massimo Cacciari, en el cual el filósofo y ex alcalde de Venecia piensa que Moisés y Aarón no son los opuestos de un drama tradicional, sino que se pertenecen mutuamente: “Aarón no ‘es’ sin el silencio y la nostalgia por el silencio de Moisés; Moisés no ‘es’ sin la ‘obstinación’ de Aarón. Habría más afinidad que contraste” (41).

Se trata de un asunto filológico-musical, de una poética sobre la palabra y la música, en el que se destacan los gestos y los pliegues biográficos, las posibles curaciones y suturas de la música que cantan en la sombra de la partitura, como una suerte de modelo de la escritura del libro que, muchas veces, parte del apunte biográfico para indagar qué queda de la música en la vida y qué puede quedar en la escritura.

Como decíamos con motivo de la tilde en Lulú, a Monjeau le interesan especialmente las inflexiones locales de tradi-

ciones extraterritoriales (con cierto gusto por el cosmopolitismo). Al escribir acerca del compositor argentino Mariano Etkin, recorre una noción de la música americana que toca sólo tangencialmente nombres de compositores "nacionalistas" (europeos) como Rimsky-Korsakov o un creador "folklórico" tan particular como el húngaro Béla Bartók. Si bien el caso del ruso es un ejemplo monumental de músico nacionalista, Monjeau toma la idea de "la región del toque expresivo" de su *Tratado de orquestación* para comentar una melodía de Etkin; mientras que a Bartók lo considera, en términos del mismo Etkin, como el creador de un "folklore imaginario" (podemos pensar, de alguna manera, que todo folklore es siempre imaginario), a pesar de que el húngaro dejó registrado un vasto archivo de música popular.

La música americana es irreductible a la música europea, aunque haya relaciones de intercambio entre ambas, en este caso, particularmente con aquellos compositores europeos que pertenecen a un conjunto que diverge respecto "a la música europea adscripta a la línea sonata-desarrollo" (171). De haber una música americana, ésta se muestra más bien en términos de expresividad e imaginación, podríamos decir. Etkin piensa que la música americana se adscribe a una tradición que no es la de la gran tradición de la forma sonata, sino a la de compositores como Satie, Debussy, Stravinsky o Varése (americano del norte, otra región que distingue Etkin), músicos que soslayaban la forma sonata en virtud de imaginar a la obra musical como "un tiempo a ser llenado". Ese tiempo nuevo es un tiempo asimilable al tiempo americano, un tiempo que es, también, tiempo de nuevos paisajes y nuevas formas de vida.

Toda la música "académica" del siglo XX está tocada por el "querer decir todo" del alto modernismo y las vanguardias y su pasión por lo nuevo, aun en sus aspiraciones "folklóricas", el devenir y la potencias musicales se deriva desde el universal (la armonía europea académica) al particular (la música americana) en un juego indeterminado de acentos y apropiaciones que es solidario con algunas experiencias literarias.

Por lo tanto, este juego entre lo "universal" y lo "particular" es una manifestación del carácter inestable que a la escritura sobre música le imprime Monjeau, y tal vez sea el más importante y el que podríamos considerar como un método a lo largo del libro. Los ejemplos que elige de las partituras; la anécdota

(la narración particular) como la encarnación paradigmática de un problema de armonía (en una partitura); los músicos folklóricos (locales) como armonistas (abstracta y de tendencia general y académica); etc. Monjeau se muestra más atento al contrapunto camarístico, a las líneas de sentido que puedan pensarse entre dos series de motivos (o las series musicales y escriturales), parte a parte y en su singularidad, que al “empaste” sinfónico, la totalidad, podríamos decir.

El libro termina con unas “Notas sobre la relación entre música y literatura”, a partir de una idea de Paul Valéry referida a la palabra poética que, como un péndulo, oscila “entre el sonido y el sentido, entre la voz y el pensamiento, entre la presencia y la ausencia” (259). En estas notas,<sup>3</sup> Monjeau parte de la utilización de la idea de *prosa musical* por parte de Schoenberg (una figura central) como una necesidad de la composición musical para expandir su expresividad (lo dice respecto de *La canción de la Tierra* de Mahler: “cuyas frases varían notablemente en cuanto a su forma, como si no fuesen motivos que participaran de un conjunto melódico, sino palabras que tuviesen cada una de por sí un significado en la oración” (245); una nueva sintaxis política de la música; el *Ulises* de Joyce (monumento modernista que no podía faltar, entreverado de motivos musicales, balbuceos y cuanta orilla se toque entre la música y la palabra: “radicalmente mimética”, 225); una crítica a la poesía concreta; y un eficaz “epílogo borgeano” que consisten en la lectura de un comentario al final del *Quijote* recogido en *Textos recobrados* (“Análisis del último capítulo del Quijote”), en el momento en que Quijano, en su lecho de muerte, recuperaría la cordura.

Borges escribe que Sancho “no acaba de entender que don Quijote murió durante el sueño y que ahora es vano invocar hechiceros y Dulcineas”, sigue Monjeau:

Y a continuación Borges transcribe: ‘Así es, dijo Sancho, y el buen Sancho Panza está muy en la verdad de estos casos. Señores, dijo don Quijote, vámonos poco a poco, pues en los nidos de antaño ya no hay pájaros hogaño’. Y Borges comenta de modo muy sucinto ese pasaje. Escribe simplemente: ‘Algo inalcanzable hay aquí: la entonación, la negligente música de Cervantes’ (265).

<sup>3</sup> En todo el libro, es sugestiva y está trabajada la relación entre nota como notación musical y nota como apuntes, escritos de ocasión y fragmentos.

Esa últimas palabras son como una última entonación poética que se escande en tres versos: “Vámonos poco a poco, / pues en los nidos de antaño / ya no hay pájaros hogaño” (ya no hay pájaros ahora): esa música “negligente” según Borges, la escansión más o menos octosilábica, es una entonación “leve, en sordina” para Monjeau, lo que representa la *encarnación* de una idea, algo preciso en su indefinición (¿es el Quijote, es Cervantes el dueño de esa idea?), una música verbal que “ninguna construcción o imitación musical intencionada podría alcanzar” (266). Esta apelación a la potencia de la escritura verbal como impotencia musical puede ser entendida, en términos de una inversión positiva, como contraparte de la supuesta impotencia que escribir desde la música, para la música, aun en contra de la música.

*Un viaje en círculos* es, en cierta forma, el diario musical de una vida cuyo andar es la tradición musical de América y Viena (la ciudad de Schoenberg), y cuya dicción estaría dada por el nombre *Lulú*, nombre que tanto se relaciona como se distancia de su referencia, tan universal en su pronunciación como particular en su escritura. Al escribir, Monjeau parece hacer paráfrasis de la célebre *poética* de Paul Verlaine: “Primero la música, *pero* lo que resta es literatura”. La suya es una escritura que apela a la literatura, que parte de lo necesario y se enfrenta a lo indeterminado, buscando una comunidad viva y entrevista en el final del tiempo de la experiencia musical.

### BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, ROLAND. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (trad. C. Fernández Medrano). Barcelona, Paidós, 1986.
- MONJEAU, FEDERICO. *La invención musical. Ideas de historia, formas y representación*. Buenos Aires, Paidós, 2004.
- . *Revista Lulú: edición facsimilar*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2009.
- VOSSLER, KARL. *Formas poéticas de los pueblos románicos*. Buenos Aires, Losada, 1960.