

1. Introducción:

La obra del crítico francés Roland Barthes ha sido sin duda sumamente difundida. Son ampliamente conocidos sus aportes al análisis estructural del relato, en el ámbito

Barthes y la música: esquema teórico en tres figuras

FERNANDO PEREZ VILLALON ¹

de la teoría literaria, así como sus trabajos de semiología, que utilizan las herramientas del análisis lingüístico para examinar las formas significativas de la vida social. Son muy leídas también sus últimas obras, novelescas, como él mismo las llama, de estilo fragmentario, subjetivo e íntimo ².

Mucho menos conocida, en cambio, es la labor de Barthes en otros ámbitos en los que se aventuró. Uno de ellos es la música, la crítica musical. Esto no es de extrañar. Muchas de sus incursiones en este terreno son sólo breves notas publicadas en revistas, fragmentos de obras dedicadas a otros temas, o entrevistas. Sin embargo, en los tres tomos de sus *Obras completas*, se encuentran en total 21 textos en relación con la música³.

Ciertamente, en cuanto a cantidad, hay que reconocer que este tema ocupa en la obra de Barthes un espacio marginal. Sin embargo, me parece que esa marginalidad, lejos de volverlo insignificante, lo hace sumamente significativo. Por una parte, el examen de sus textos sobre música permite leer mejor sus obras más conocidas, al arrojar luz sobre ellas desde un ángulo a veces insospechado. Por otra parte, pese a su número comparativamente reducido, es posible afirmar que esos textos contienen una teoría consistente de la crítica musical, atravesada por nociones recurrentes que evolucionan, se afinan, se tensan y modifican en diálogo con las demás preocupaciones e intereses del crítico francés.

1. Licenciado en Letras con mención en Lingüística y Literatura Hispánicas de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

2. El que estos textos sean conocidos no implica necesariamente que hayan sido bien leídos. De hecho, gran parte de la obra de Barthes requiere urgentemente una relectura más atenta y cuidadosa (o, hablando propiamente, una *lectura*), ya que se la suele entender de modo esquemático y simplista, unívoco, reduccionista. Es decir, justamente lo que su autor buscó a toda costa evitar. En relación a este tema, cfr Juan Manuel Garrido, "Barthes y el problema de la lectura", Revista *Onomazein* N°3, 1998.

3. En la bibliografía, detallo los títulos de estos textos. Al citarlos, doy entre paréntesis el número de página y el tomo de las obras completas en que se encuentran. Todas las citas que no están atribuidas a otro autor son de Barthes. Su traducción es mía, salvo en los textos cuya edición en castellano aparece en la bibliografía.

Me propongo aquí delimitar esas nociones teóricas que subyacen al ejercicio de la crítica musical en la obra de Barthes (RB de aquí en adelante). Para ello, utilizaré el procedimiento dramático inventado por él mismo en *Fragmentos de un discurso amoroso*: las figuras, retazos de discurso, dispuestas en orden alfabético para evitar que se las inmovilice en un aparato conceptual sistemático, para conservarles su movilidad, su juego (en el sentido de Disposición con que están unidas dos cosas, de suerte que sin separarse puedan tener movimiento; como las coyunturas, los goznes, etc. - R.A.E., p.1209).

Por su parte, la palabra figuras, según explica el mismo RB,

no debe entenderse en sentido retórico, sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico; en suma, en el sentido griego: σκημα no es el esquema; es, de una manera mucho más viva, el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo: el cuerpo de los atletas, de los oradores, de las estatuas: lo que es posible inmovilizar del cuerpo tenso. (*Fragmentos...*, p. 13)

Considero que las tres figuras que describo (*el amateur*, el cuerpo, la voz) son las que articulan durante su desarrollo la crítica musical de RB, y que ellas bastan para comprender sus rasgos esenciales: una afinada sensibilidad, un estilo muy cuidado, no exento por momentos de intelectualismo, abundantes referencias

a otras disciplinas (lingüística, psicoanálisis y filosofía, sobre todo), y una cierta inactualidad, en el sentido de rebeldía ante las opiniones corrientes de la época, de gusto de nadar en contra de la corriente, de no dejarse arrastrar por el flujo y reflujo de la *doxa*.

Las opiniones que aquí desarrollo no son las mías, sino las de RB, que no siempre comparto. He intentado ceñirme lo más estrictamente posible a su visión, que es lo que me interesa transmitir.

2. Esquema teórico:

2.1. El *amateur*:

Una de las figuras principales, que subyace a toda la crítica musical de RB, es la del *amateur*. Curiosamente, aparece ya en su primer texto sobre música, un comentario elogioso sobre un concierto de música de cámara dado por tres amigos en el sanatorio donde el joven RB se encontraba en esa época, recluso por la tuberculosis como un personaje de la famosa novela de Mann.

La palabra francesa "*amateur*", que habitualmente se traduce como "aficionado" (cuando no se la utiliza directamente en su idioma original), quiere decir en su origen "amador, amante". En general, el *amateur* se opone al profesional, y muchas veces este término conlleva una cierta nota peyorativa. Sabemos, por ejemplo, que Erik Satie ingresó al conservatorio cansado de que sus colegas lo tildaran de *amateur*.

Para RB, la importancia del *amateur* se basa en la idea de que "la belleza de una civilización radica en que haya circulación natural entre las obras de los grandes hombres y la vida íntima de los individuos y sus hogares" (67, I). Lo que subyace a esta concepción es una idea del arte, y de la cultura en general, como *praxis*, como hacer, antes que como producto.

De hecho, para RB, la actividad del crítico literario consiste ante todo en escribir su lectura de un texto, y es una actividad creativa comparable a la producción de textos literarios, en nada inferior a ella. En sus propios términos, el crítico debe ser un escritor más que un escriba o escribano.

Otro lugar de la obra de RB donde se rescata y valora la figura del *amateur* es en *La cámara lúcida*, su última obra, sobre la fotografía:

De ordinario el *amateur* es definido como una inmaduración del artista: como alguien que no puede -o no quiere- elevarse hasta la maestría de una profesión. Pero en el campo de la maestría fotográfica es el *amateur*, por el contrario, quien asume el carácter de profesional: pues es él quien se encuentra más cerca del noema de la fotografía. (p.170)

Ahora bien, parece más fácil rescatar la figura del fotógrafo aficionado, dada la enorme difusión de la fotografía como pasatiempo en nuestros días, que hacer lo mismo con la práctica de la música "seria" o "clásica". ¿Cómo se llega a ello? El propio RB practicaba la música como aficionado. Había estudiado piano cuando niño. Él mismo evoca esta experiencia, en una entrevista:

Estudí piano cuando niño. La hermana de mi padre, que vivía en Bayona, era profesora de piano. Por lo tanto, viví en una atmósfera musical. Pero no he seguido estudiando, no tengo nada de técnica ni de velocidad. Simplemente, me acostumbré desde temprano a descifrar, pero no sé tocar. (...) Por medio de *tempi* demasiado lentos, de notas falsas, accedo al menos a la materialidad del texto musical, porque él pasa por mis dedos. La sensualidad que hay en la música no es puramente auditiva, sino también muscular. (323, III)

Aquí aparece un aspecto importante, que distingue al músico aficionado del mero consumidor pasivo: el cuerpo. Volveré más adelante sobre este tema, que constituye por sí mismo otra figura. Como vemos, el *amateur* es introducido desde una perspectiva autobiográfica, a partir de una experiencia personal, pero a la vez, como veremos, esta figura hace eco de condiciones históricas.

RB asocia la práctica de la música como pasatiempo a las clases privilegiadas: primero, a la aristocracia; luego, con la desaparición de ésta, a la burguesía. Según él, la separación tajante entre intérpretes y auditores que vivimos hoy en día es un signo del remplazo de la burguesía por la pequeña burguesía, que no es sino su forma menoscabada y decadente. Esto se relaciona con el advenimiento de la cultura de masas, para la que todo es espectáculo, mero consumo pasivo.

Pero la oposición entre "artista profesional" y "mero aficionado" se habría consumado ya en el romanticismo, cuando adquirió importancia la figura del "virtuoso". Recordemos que es la época de la fama de Paganini, el pianismo de Chopin y Liszt y la época en que Schumann, decidido a convertirse en un virtuoso, se causó un daño irreversible en una mano al estirar sus dedos con un sistema de cuerdas para darles mayor independencia de movimientos.

Esto señala el inicio de un proceso que culmina en la especialización y el impresionante dominio técnico de los instrumentistas de nuestros días. Esto, aunque innegablemente

tiene aspectos favorables, como permitir niveles de perfección en la ejecución impensables en un músico aficionado, indudablemente produce un alejamiento entre el hombre común y corriente y el arte musical, una separación tajante entre aficionados y profesionales, entre productores y consumidores de cultura. Esto se relaciona con la división de roles que caracteriza a la sociedad occidental moderna, a la que RB se opone, por considerarla un síntoma de alienación.

Para RB, la música de Beethoven marca un hito muy significativo en la historia de la desaparición gradual del *amateur*, quien no puede dominarla, no tanto por sus dificultades técnicas como por el desfallecimiento del código de la música práctica anterior, en el que la imagen fantasmática que guiaba al ejecutante era la de un canto. En Beethoven, en cambio, afirma RB, la pulsión mimética deviene orquestal, escapando al fetichismo de un solo elemento. Su música no puede ser recibida ya en términos de pura sensibilidad, ni según un orden inteligible, del desarrollo (retórico o temático), sino que en términos de lo inteligible como sensible, de un inteligible sensible. La música de Beethoven destruye, disgregándolo, el cuerpo del intérprete.

Podemos explicarnos esta afirmación, en parte al menos, comprendiendo la preponderancia en Beethoven de la orquesta sinfónica sobre el instrumento solista. Alfredo Casella señala, justamente, que "con él, el piano se transforma de inmediato en 'orquestal', recibiendo ampliamente la influencia del sinfonismo del mismo maestro.

Son evidentes y constantes los contrastes y empastes alusivos de diferentes familias instrumentales"... (p.48)

La dimensión práctica de esta música está, no en su ejecución o audición, sino en el estudio de la partitura, en el análisis, que invita a la composición. Es en las "Variaciones Diabelli", según RB, que Beethoven inaugura esta nueva *praxis*. Podríamos afirmar, arriesgando una hipótesis, que es en el serialismo de la escuela de Viena donde ella tiene su culminación, y que el serialismo integral de Pierre Boulez es su expresión más difundida hoy en día.

En cambio, en el extremo opuesto a Beethoven, se encuentra Schumann: músico de importancia menor si sólo se lo escucha o analiza, es enorme al ser tocado, y su música sí puede ser interpretada por un *amateur*:

(...) la música de Schumann va bastante más lejos que la oreja; va en el cuerpo, en los músculos, por los golpes de su ritmo, y como en las vísceras, por la voluptuosidad de su *melos*: se diría que, cada vez, la pieza no ha sido escrita más que para una persona: el verdadero pianista schumanniano soy yo. (1049, III)

Pero el principal compositor para los *amateurs* es Schubert: no tanto porque su música sea fácil técnicamente, sino porque, señala RB, ella es tan profundamente accesible y da tanto placer formarla, que se produce una suerte de amistad técnica con su autor. También la vuelve accesible a los aficionados su carácter intimista, proveniente de haber sido escrita "en un medio musical donde no había una distinción tajante entre quienes escuchaban y quienes tocaban". (906, III). Recordemos, de paso, que Schubert tuvo que componer una versión más lenta, simplificada, del acompañamiento de algunos de sus *lieder*, para poder tocarlos en las *schubertíadas*, tertulias musicales que organizaba con sus amigos. Es decir, podemos suponer que no era un virtuoso al piano.

La importancia del *amateur* para RB radica en que su situación "no conlleva imaginario, ni narcisismo". No se preocupa de la imagen que dará de sí a los otros. Esta preocupación anula todo el placer derivado de la *praxis*

artística. Una sociedad desalienada por completo sería aquella en la cual nadie se preocupara ya de su imagen social. En suma, RB propone retornar al ejercicio burgués de la música como afición (tal es el significado literal de la palabra *studium* en latín), como se dio en un momento histórico anterior, pero ahora desplazándolo a otro lugar de la socialidad. No ya en una elite, sino al alcance de todos.

2.2. El cuerpo:

La música que se toca proviene de una actividad no tanto auditiva, sino sobre todo manual (por lo tanto, en un sentido, mucho más sensual); es la música que usted o yo podemos tocar, solos o entre amigos, sin otro auditorio que sus participantes (es decir, todo riesgo de teatro, toda tentación histérica alejados); es una música muscular; el sentido auditivo no tiene más que una parte en su percepción: es como si el cuerpo escuchara - y no 'el alma' (...). Esta música ha desaparecido (...): tocar no existe más; la actividad musical ya no es nunca manual, muscular, amasante, sino que sólo líquida, efusiva, "lubrificante", para retomar una palabra de Balzac. (835, V)

Para RB, el goce musical es sobre todo un goce físico, sensual. En *Roland Barthes par Roland Barthes*, suerte de autobiografía fragmentaria y analítica, RB llama a la palabra cuerpo su "palabra-maná":

En el léxico de un autor, ¿no hace falta siempre que haya una palabra-maná, una palabra cuya significación ardiente, multiforme, inasible y como sagrada, dé la ilusión de que con esa palabra es posible responder a todo? Esa palabra no es ni excéntrica ni central; es inmóvil y lanzada, a la deriva, nunca *rota*, siempre *atópica* (escapando a todo tópico), a la vez resto y suplemento, significante que ocupa el lugar de todo significado. (194, III)

Siguiendo la tradición de la crítica nietzscheana a la metafísica occidental, muy influido por las ideas de filósofos como Deleuze, Derrida y otros pensadores del momento, RB reniega de toda idea del arte (y la sociedad) relacionada con el alma, con lo espiritual. Al desaparecer en nuestra sociedad el *amateur*, desaparece también la dimensión corporal de la música. RB comienza a restituir el cuerpo que ha sido robado a la escucha musical al referirse al corazón:

En la *Kreisleriana* de Schumann, no escucho, a decir verdad, ninguna nota, ningún tema, ningún diseño, ninguna gramática, ningún sentido, nada que permitiría reconstituir la estructura inteligible de la obra. No, lo que escucho son golpes: escucho aquello que late en el cuerpo, aquello que golpea (late) al cuerpo, o mejor: aquel cuerpo que late. (295, III)

Lo que es necesario, es que *algo lata* en el interior del cuerpo, contra el tiempo, en el sexo, en el vientre, contra la piel interior (...). 'Latir', es el acto mismo del cuerpo (no hay más latido que el del corazón), lo que se produce en ese lugar paradójico del cuerpo: central y descentrado, líquido y contráctil, pulsional y moral (...) (297, III)

La noción de golpe (de latido) es esencial en el comentario que hace RB a la *Kreisleriana*. Equivale a la noción de "grano" en la música vocal, que comentaré más adelante. Ahora bien, estos golpes no son necesariamente acentos, sino "cualquier cosa que hace flectarse brevemente algún lugar del cuerpo, incluso si esa flexión parece tomar las formas románticas de un apaciguamiento" (298-299, III). Por otra parte, estos golpes no deben ser expresivos, ya que esa palabra remite a una interioridad que se exterioriza, a un alma que se expresa, y ello sería contrario a las intenciones antimetafísicas de la crítica de RB.

En algún momento, RB se inquieta por el hecho de que, aparentemente, nadie más que él y un pianista (Yves Nat) parezca percibir esos golpes en la música de Schumann, y compara esa situación a la de Ferdinand de Saussure, padre de la lingüística, quien, en la última época de su vida, se dedicó a estudiar los "anagramas" en la poesía latina, palabras que se formaban extrayendo letras de diversos lugares del texto, y que nunca se podía saber si habían sido puestas allí *ex profeso*, como un mensaje oculto y esotérico,

o eran inventadas por quien las encontraba, proyectando en el texto su deseo.

Escuchar los golpes en la música de Schumann es escucharla con el cuerpo, gozarla físicamente. Y es eso lo que intenta hacer la crítica musical de RB. Se trata en cierto modo de una crítica hedonista, basada sobre todo en el principio de placer, idea que RB desarrolla explícitamente en *El placer del texto*. Esta crítica sería totalmente subjetiva, pero evitando a toda costa ser nada más que un catálogo de caprichos y manías personales impuestos a los demás:

(...) *me gusta/no me gusta*: ¿Quién de nosotros no tiene una tabla interior de preferencias, de repugnancias, de indiferencias? Pero precisamente: siempre he tenido ganas de *argumentar* mis humores; no para justificarlos; y menos aún para llenar con mi individualidad el escenario del texto; sino al contrario, para ofrecer tal individualidad, para ofrendarla a una ciencia del sujeto, cuyo nombre importa poco, con tal de que llegue (...) a una generalidad que no me reduzca ni me aplaste. (*La cámara lúcida*, p.52)

Esta ciencia del sujeto, la *mathesis singularis* a la que RB dedicó sus últimos años, se relaciona muy íntimamente con la irrupción de lo íntimo en el texto crítico, teórico, que constituye una preocupación constante en su obra tardía. Para RB, convertir los movimientos del cuerpo en movimientos del alma es hacer de la música una lectura ideológica. Esto es lo que hace la semiología clásica, que descuida el significante, al preocuparse sobretodo del significado. Y, en la música, el cuerpo es el significante.

El 'corazón' romántico, expresión en la que no percibimos, desdeñosamente, nada más que una metáfora dulzona, es un órgano fuerte, punto extremo del cuerpo interior donde, a la vez y como contradictoriamente, el deseo y la ternura, la demanda de amor y la llamada al goce, se mezclan violentamente: algo subleva mi cuerpo, lo hincha, lo tiende, lo lleva al borde de la explosión y de pronto, misteriosamente, lo

deprime y debilita. Este movimiento hay que escucharlo *por debajo* de la línea melódica; esta línea es pura e, incluso en el colmo de la tristeza, dice siempre la felicidad del cuerpo unificado(...) (695-6, III)

Son las notaciones en lengua vernácula, materna (*Muttersprache*), que en la época romántica reemplazan a las indicaciones en italiano, las que restituyen el cuerpo al texto musical. Por supuesto, la palabra "materna" remite irrevocablemente a la madre, con todas las implicaciones psicoanalíticas que ello conlleva, especialmente en RB, quien vivió toda su vida con su madre, a cuya memoria dedicó el último de sus libros.

RB analiza sobre todo estas indicaciones de la partitura en la *Kreiseriana* de Schumann: *Bewegt, Aufgeregt, Innig, Ausserst innig, Ausserst bewegt, Rasch*. Sin embargo, resulta imposible no evocar aquí las notaciones de Satie, en sus *Gnosiennes*, perfecto ejemplo de una música que exige ser tocada con el cuerpo: "paso a paso", "sobre la lengua", "abra la cabeza". De esta manera, además, queda inscrito en la partitura el cuerpo del compositor, por la huella, el trazo, la caligrafía.

Otro punto en el que la crítica de RB recupera el cuerpo es la mano. Para que el cuerpo no desaparezca, afirma, los pianistas deben tocar con esa parte del cuerpo que entra en contacto con las teclas: los cojinetes de los dedos. Por supuesto, esta indicación no debe tomarse como una recomendación técnica, sino como una metáfora. RB pone como ejemplo de este tipo de ejecución al pianista Dinu Lipatti. La posición de RB respecto a la interpretación pianística puede resumirse en el siguiente juego de palabras: "Jouer, c'est *toccar*, *toucher*". (1207, III). Tocar un instrumento es, literalmente, tocarlo, entrar en contacto físico con él, acariciarlo amorosamente, como a un otro cuerpo. Por eso, un piano nos atrae de inmediato al entrar en una habitación. No es por sentir su sonido que tocamos una tecla, es por el placer del tacto.

2.3. La voz:

Esta es la tercera y última de las figuras. Nos dice RB:

La voz humana es, en efecto, el lugar privilegiado (eidético) de la diferencia: un lugar que escapa a toda ciencia, porque no hay ninguna ciencia (...) que agote la voz: clasifiquen, comenten históricamente, sociológicamente, estéticamente, técnicamente la música; habrá siempre un resto, un suplemento, un lapsus, algo no dicho que se designa a sí mismo: la voz. (881, III)

RB comienza su texto "El grano de la voz" declarando su incomodidad frente al carácter "adjetivo" de la crítica musical como se la practica habitualmente, eligiendo, al tomar la música como tema, la forma de predicación "más fácil, la más trivial: el epíteto"(1436, II); o remitiendo a lo inexpresable. Para salir de este dilema entre lo predicable sólo como comentario y lo inefable, RB propone que, en vez de

cambiar directamente el lenguaje sobre la música, sería mejor cambiar el objeto musical mismo, tal como se ofrece a la palabra: modificar su nivel de percepción o de intelección: desplazar la franja de contacto de la música y del lenguaje. (1437,II)

Para llevar a cabo esta tarea, RB propone la noción de "grano" de la voz, es decir, "la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna". (1438, II) Como los golpes en la música de Schumann, el grano restituye el cuerpo a la crítica musical. Para ilustrar esta noción, RB compara a Charles Panzéra y Dietrich Fischer-Dieskau, a la luz de las nociones de Fenocanto y Genocanto, tomadas de Julia Kristeva⁴.

El genocanto, cuya práctica atribuye RB a Fischer-Dieskau,

cubre todos los fenómenos, todas las trazas que surgen de la estructura de la lengua cantada, de las leyes del género, de la forma codificada del melisma, del idiolecto del compositor, del estilo de la interpretación: en suma, todo aquello que, en la ejecución está al servicio de la comunicación, de la representación, de la expresión (...)(1438, II)

El fenocanto, que RB prefiere, está representado por Panzéra, y es

el volumen de la voz cantante y dicente, el espacio donde las significaciones germinan 'desde dentro de la lengua y en su materialidad misma'; es un juego significante ajeno a la comunicación, a la representación (de los sentimientos), a la expresión; en este punto (o este fondo) de la producción donde la melodía trabaja verdaderamente la lengua - no lo que ella dice, sino la voluptuosidad de sus sonidos significantes, de sus letras: explora cómo la lengua trabaja y se identifica con este trabajo. Es (...) la *dicción* de la lengua. (1438, II)

RB ilustra esta oposición señalando que la técnica vocal de Panzéra -al contrario de la de Fischer- Dieskau- opta por la pronunciación en vez de la articulación, es decir, se preocupa más de las vocales que de las consonantes, haciendo patinar éstas, y conservando así el *legato*. Según RB, Panzéra canta con la garganta, no con los pulmones, ya que éstos, y el énfasis en la respiración, remiten a un misticismo pequeño burgués, al mito del soplo, del aliento, el ánima, en suma, otra vez el alma en vez del cuerpo: la retórica de la expresividad.

Para RB, el predominio del genocanto corresponde a la cultura pequeño burguesa, a la difusión masiva de la música grabada, que tiende a ofrecer al consumidor productos con un significado definido, claramente traducido, explicado por el intérprete. Este tipo de arte, que facilita la tarea al consumidor, olvida que el arte es también una ambigüedad, [que] él siempre contradice, en cierto sentido, su propio mensaje (...) (667, I). El fenocanto, en cambio, no remite a un producto sino a un proceso, es decir a un hacer, una *praxis*.

RB sitúa el origen de ese grano de la voz en el canto

4. Es ella quien propuso las nociones de Fenotexto y Genotexto, que RB adapta al canto:

"El texto no es un *fenómeno* lingüístico; dicho de otro modo, no es la significación estructurada que se presenta en un corpus lingüístico visto como una estructura plana. *Es su engendramiento*: un engendramiento inscrito en ese 'fenómeno' lingüístico, ese *fenómeno* que es el texto impreso, pero que no es legible más que cuando se remonta *verticalmente* a través de la *génesis*: 1) de sus categorías lingüísticas, y 2) de la topología del acto significativo. La significancia será pues ese engendramiento que se puede aprehender doblemente: 1) engendramiento del tejido de la lengua; 2) engendramiento de ese 'yo' que se pone en situación de presentar la significancia. Lo que se abre en esa vertical es la operación (lingüística) de generación del feno-texto. Denominaremos a esa operación un *geno-texto*, desdoblado así la noción de texto en feno-texto y geno-texto (superficie y fondo, estructura significada y productividad significante)". (pp. 97-98)

romántico, que abolió las voces (la división coral en cuatro registros, semejante a la estructura familiar: padre, hijo, madre, hija), al instaurar el *lied*, género que "no toma en cuenta las marcas sexuales de la voz, puesto que un mismo *lied* puede ser cantado por un hombre o una mujer". (695,III)

El canto romántico se origina en el corazón de un lugar finito, reunido, centrado, íntimo, familiar, que es el cuerpo del cantante. A diferencia de la ópera, en la que lo que importa es el timbre sexual de la voz (la división cuatripartita), en el *lied* lo que importa es la tesitura, el 'conjunto de sonidos que convienen *mejor* a una voz determinada' (...). Toda la música romántica, sea vocal o instrumental, dice este canto del cuerpo natural: es una música que no tiene sentido más que si yo puedo siempre cantarla en mí mismo con mi cuerpo (...): *cantar*, en el sentido romántico, es eso: gozar fantásticamente de mi cuerpo unificado. (695, III)

RB propone iniciar, a partir de su concepto de grano de la voz, un nuevo tipo de crítica musical, basada en la relación erótica con el cuerpo de quien canta o toca un instrumento. En esta nueva crítica, una ejecución no se juzgará ya "según las reglas de la interpretación, las restricciones de estilo (...), pertenecientes todas al fenocanto (...), sino según la imagen del cuerpo (la figura)" (1442, II) que el intérprete da al crítico. Sería una estética del goce, opuesta al achatamiento de la perfección técnica de las interpretaciones que nos entrega el mercado discográfico (todas igualmente impecables, y por tanto in-diferentes - mientras que la voz es "el lugar privilegiado de la diferencia").

3. Conclusión:

La música, como la significancia, no da cuenta de ningún metalenguaje, sino sólo de un discurso del valor, del elogio: de un discurso amoroso: toda relación 'lograda' -lograda en que consigue decir lo implícito sin articularlo, a ir más allá que la articulación sin caer en la censura del deseo o la sublimación de lo indecible-, puede ser llamada, con justicia, *musical*. Tal vez las cosas no valgan más que por su fuerza metafórica; tal vez sea ese el valor de la música: ser una buena metáfora. (884, III)

Concebir la música como una metáfora sea, tal vez, el modo más adecuado de acercarse al problema de su interpretación: metáfora, literalmente, podría traducirse como transposición, y, ¿por qué no?, jugando un poco, como traducción (es eso lo que significa en realidad el verbo latino *interpretare*), es decir, como lectura.

Concluyo aquí mi intento de delimitar las principales nociones teóricas de los

escritos sobre música de Roland Barthes. Muchas de ellas podrán parecer inactuales, anacrónicas. Supongo que a su autor no le molestaría eso. Hoy en día se suele desconfiar, a veces no sin razón, del llamado "estructuralismo" (tan sólo se perdona, en los círculos de "intelectuales", declararse "estructuralista" si a esta palabra la antecede el prefijo "post", como queriendo indicar una

superación). Se le reprocha haber puesto de moda una jerga técnica difícil, inútilmente intrincada, y, por momentos, vacía. Es decir, justamente lo que Barthes reprochaba a los intérpretes: la separación tajante entre productores y consumidores de sentido. Sin embargo, cabe también la posibilidad de que la incapacidad de comprender a autores como Barthes sea una insuficiencia en su lectura. Tómese, entonces, este texto como un intento de acercar la *praxis* de Barthes, su escritura, a un público no especializado, de restituirla a la escucha que le corresponde, en la esperanza de que se produzcan ecos, reverberaciones, disonancias, diferencias.

Bibliografía:

Barthes, Roland. *Oeuvres Complètes*, Ed. Du Seuil, 1995:

- "Concert de musique de chambre" (1945, I, 67);
- "Le Libertin" (1953, I, 214-215);
- "L'art vocal bourgeois" (1957, I, 666-668);
- "Sur le Théâtre lyrique" (1967, II 405-407);
- "Musica Practica" (1970, II, 835-838);
- S/Z, (fragments XLIX-L) (1970, II, 628-630);
- "Le grain de la voix" (1972, II, 1436-1442);
- "Les fantômes de l'opéra" (1973, II, 1714-1716);
- Roland Barthes par Roland Barthes (1975, III, 137, 148-);
- "Rasch" (1975, III, 297-304);
- "Vingt mots clés..." (1975, III, 323);
- "La partition comme théâtre" (1976, III, 387-388);
- "Le chant romantique" (1977, III, 694-698);
- "Les problèmes d'interprétation dans l'opéra" (1977, III, 743);
- "La musique, la voix, la langue", (1978, III, 880-884);
- "Sur l'Œdipe d'André Boucourechliev", (1978, III, 846);
- "Analyse musicale et travail intellectuel" (1978, III, 819-820);
- "Sur Schubert", (1978, III, 906-907);
- "Aimer Schumann" (1979, III, 1048-1051);
- "La chronique", (1979, III, 989, 990);
- "Piano souvenir", 1980, III, 1206-1207.

Barthes, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*, Siglo XXI editores, 12ª ed., Madrid 1996 (1ª ed. en francés, 1977)

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*, Ediciones Paidós. Traducción de Joaquín Sala-Sanahuja, 1ª ed, Barcelona, 1990 (1ª ed. en francés 1980).

Casella, Alfredo. *El piano*, Ed. Ricordi, 6ª edición, s/año.

Kristeva, Julia. *Semiótica 2*, Ed. Fundamentos, Caracas 1981, 2ª ed.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, Vigésima primera edición, Madrid 1992.

