

ACERCA DE LOS TONOS EN LA LITERATURA

KURT SPANG
Universidad de Navarra

El tono hace la música

RESUMEN

En este artículo se intenta formular una definición de los tonos en las artes y en la literatura. La definición se basa en los afectos como desencadenantes. Se distingue entre tonos naturales y ficcionales; en ambos casos la transmisión se realiza en tres fases: los tonos se desencadenan a través de los afectos, luego se plasman sensorialmente en tonos y, finalmente, se vuelve a transformar en afectos en la recepción. Al final se ofrece un esbozo de los tonos en las diversas artes haciendo especial hincapié en la literatura.

Palabras clave: Los tonos en arte y literatura; teoría del arte y de la literatura.

ABSTRACT

This article tries to elaborate a definition of tone in the different arts and specially in literature. The definition is based on the emotional affects as releasing elements. Tones are divided in natural and fictional ones; both are transmitted in three phases: firstly tones are released by affects, secondly affects are transformed in perceptible tones and third: tones are retransformed in affects in the reception. Finally the article offers a rough draft of tones in the different arts with special stress on literature.

Key words: Tones in art and literature; theory in art and literature.

PRELIMINAR

Los tonos no solamente hacen la música, operan e influyen también en las demás artes y a nada que se indague un poco más descubrimos que todo tipo de comunicaciones, no sólo las artísticas y las acústicamente generadas, implican la presencia de tonos en un sentido lato. El que habla o escribe ni siquiera tiene por qué tener aspiraciones artísticas ya que hasta en el hablar cotidiano es omnipresente la implicación del tono y la referencia a él; incluso, la voz y el concepto de tono ha adquirido con el tiempo una amplia y polifacética significación y aplicación; así también un comportamiento se valora como de buen o mal tono, uno puede bajarse o subirse de tono... En resumidas cuentas: se impone distinguir entre una noción general de la voz tono aplicable a varios ámbitos y disciplinas y un

concepto más restringido de tono que funciona como designación de las posibles variantes y aplicaciones concretas que pueden aplicarse sobre todo a las creaciones artísticas. En la medida en la que el marco de este trabajo lo permite prestaremos un poco más de atención en los tonos literarios no perdiendo de vista que no son exclusivos de este arte.

En suma, el concepto de tono es polifacético y designa una relación implícita entre lo psíquico y lo físico, entre manifestaciones anímicas y sus repercusiones sensoriales. Dicho sea de paso que en determinadas circunstancias la voz «aire» se utiliza como sinónimo de tono, así ocurre p. ej. en expresiones como «Vino con aire festivo, de suficiencia, estar de buen o mal aire, seguir a alguien el aire, etc.»

Etimológicamente, tono se deriva del griego *tonos* y del latín *tonus* que originariamente significan tensión y también sonido (quizá en relación con la tensión de la cuerda de un instrumento). Acaso sea más natural la aplicación a la música en cuanto a las designaciones de tonalidades, de tonos graves y agudos, etc. No deja de ser significativo que, no obstante las interferencias entre sonidos y colores se revelan a través de la utilización de las mismas voces ya que en ambas es usual hablar de tonalidades de colores o cromatismo y de sonidos o en el canto donde se usa la voz coloratura.

En dos acepciones el *Diccionario de la Real Academia* hace referencia a características verbales del tono en sus modalidades oral y escrita que nos interesarán particularmente en este estudio. Una se refiere a las particularidades fonéticas del tono en el discurso oral y la otra a las características del tono escrito. La segunda acepción define que tono es la «inflexión de la voz y modo particular de decir algo, según la intención o el estado de ánimo de quien habla» y la quinta acepción lo describe como «carácter o modo particular de la expresión y del estilo de un texto según el asunto que trata o el estado de ánimo que pretende reflejar»¹. No vamos a indagar en el marco de este ensayo en los aspectos fonéticos de la expresión oral de los tonos; pero la definición nos revela claramente que el concepto de tono no se limita exclusivamente al lenguaje escrito. La relación entre los estados anímicos y los tonos se puede manifestar de múltiples maneras y en múltiples substratos.

¹ En alemán, al lado de la voz «Ton», que posee las mismas connotaciones que tono en español, se usa también la de «Unterton» que literalmente se traduciría como «sototono» en el sentido de tono concomitante se entiende así que el hablante utiliza un tono principal para transmitir el mensaje añadiendo el «Unterton» para teñirlo afectivamente.

EN TORNO A TONOS Y AFECTOS

Como la inmensa mayoría de las designaciones de tonos coinciden o se parecen llamativamente a la denominación de los afectos propongo como hipótesis de trabajo que los tonos en toda su amplitud y diversidad sean concebidos como derivaciones y consecuencias físicas y sensoriales de afectos, entendidos éstos en el sentido amplio de estados anímicos. Nos interesa, pues, indagar primero en la naturaleza de los afectos, indagación cuyo historial abarca ya por lo menos dos milenios y medio. Platón menciona p. ej. el placer, el dolor, el temor, la ira, la esperanza en el *Fedro* caracterizándolos como movimientos del alma² que estimulan poderosamente el cuerpo. Sócrates afirma en este diálogo: «puesto que el poder de las palabras se encuentra en que son capaces de guiar las almas, el que pretenda ser retórico es necesario que sepa de las formas del alma, pues tantas y tantas hay, y de tales especies que de ahí viene el que unos sean de una manera y otros de otra»³. Tantos «movimientos del alma» y tan diversos hay que de esta diversidad surgen dos grandes dificultades para el estudioso: primero, la imposibilidad de deslindar nítidamente los afectos y tonos entre sí; ¿dónde termina p. ej. el tono caricaturesco y dónde empieza el grotesco? La segunda dificultad es hallar criterios para una clasificación o tipología de los afectos y tonos.

Aristóteles ofrece también interesantes reflexiones sobre los afectos en su *Ética a Nicómaco* en la que sostiene que los afectos abarcan todos los movimientos del alma acompañados de placer o de dolor como el deseo, la ira, el temor, el valor, la envidia, la alegría, la amistad, el odio, la añoranza, los celos o la misericordia. En el segundo libro de su *Retórica* destaca la importancia de los afectos en la labor persuasiva del orador y caracteriza quince afectos. Más adelante volveremos sobre su concepto predominantemente pragmático. A partir del tratamiento de Aristóteles la llamada doctrina de los afectos se estudia con mayor o menor detalle en todas las retóricas⁴ de corte clásico.

A decir verdad, el número de afectos varía según los autores y, resulta muy difícil establecer una lista completa; además no reviste mayor interés en este titubeante acercamiento a los tonos. Lo que sí interesa es el hecho de que desde muy temprano se vinculan con los afectos unas consideracio-

² De nuevo hallamos en alemán un equivalente en la voz «Gemütsbewegung» que significa algo así como «movimiento del ánimo» subrayando de esta manera el carácter transitorio de estas disposiciones anímicas.

³ *Fedro*, 271, b-d. *Diálogos*, III, ed. de C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Iñigo, Madrid, Gredos, 1986, 396.

⁴ Véanse a este respecto J. SCHMITT, «Affektenlehre», *HWRh*, 1, Tübingen, Niemeyer, 1992, 218-253 y J. LANZ, «Affekt», *HWPPh*, 1, Darmstadt, WBG, 1971, 89-100.

nes éticas. Aristóteles recomienda evitar extremos en la mostración de los afectos; la *aurea mediocritas* se refiere precisamente a la virtud como capacidad humana de moderación y medida adecuada en la exteriorización de los afectos y pasiones.

Como ya lo recomienda Platón, el tratamiento de los afectos implica forzosamente previas reflexiones psicológicas y revela las complejidades que entrañan tanto las distinciones entre los diversos tipos de estados anímicos como las posibles tipologías. Por lo general, los criterios resultan muy vagos y por ello poco útiles para una clasificación operativa; basten como muestra las características que establece Zenón al distinguir entre afectos positivos y racionales, por un lado, y negativos e irracionales, por otro; en consonancia con ello, se puede citar también la bipartición propuesta por Santo Tomás que distingue entre afecto placentero (*delectabile*) y desagradable (*dolorosum*). Se apercibe fácilmente la proximidad de esta normativa con las filias y fobias sin que se sepa exactamente —como tantas veces— dónde se debe establecer el límite entre lo sano y lo patológico.

De todos modos, en el estudio de los afectos habrá que tener en cuenta, aparte de su naturaleza y sus desencadenantes, el papel y la importancia de dos capacidades humanas que intervienen en la averiguación y la valoración de los afectos, en primer lugar, el entendimiento como órgano determinante de la bondad y maldad, del carácter normal o patológico de un afecto y, en segundo lugar, la voluntad como instancia reguladora capaz de calibrar la magnitud del afecto y de controlar su exteriorización sensible.

En el ámbito de la retórica surge temprano la discusión acerca de la necesidad o no de que el orador sienta realmente los afectos que pretende transmitir a través del tono que impregna a su discurso; afectos que aspira a suscitar en sus receptores para aumentar así el poder persuasivo. Éstos se presentan, por consiguiente, como posibilidades de plasmación verbal de los afectos en el discurso. ¿Será más persuasivo el discurso pronunciado por un orador que experimente realmente los afectos que pretende impregnar en el discurso y transmitir a sus oyentes o por el contrario puede resultar contraproducente porque le impide guardar el distanciamiento suficiente del asunto porque corre el riesgo de ser arrastrado por las pasiones que sufre y desviarse de su objetivo persuasivo? Sea como sea, todo indica que los afectos plasmados en un discurso y en obras de arte en general pueden ser tanto auténticos como fingidos conservando en ambos casos su capacidad de desarrollar las energías tonales correspondientes y causar impacto en los receptores.

Por su parte, la retórica clásica no menciona explícitamente el concepto de tono y da por hecho que la transmisión de los afectos se vehicula a través del lenguaje sin entrar en detalles sobre los recursos específicos mediante los cuales se realiza. La única alusión técnica que observamos y que

en algunos casos se despliega extensamente, es la referencia a los estilos⁵ que incluyen la utilización del *ornatus*, es decir, la aplicación de las figuras adecuadas para la plasmación de determinados afectos. Así se atribuían efectos particulares a ciertas figuras como las *figurae patheticae* o *afectuosae* (apóstrofe, exclamación, hipérbole, pregunta retórica, antítesis, etc.).

DEFINICIÓN DEL TONO

Afectos y tonos son conceptos antropológicos interrelacionados. Hay que partir del hecho de que el hombre no puede no expresarse sin afectos y, por tanto, sin tonos. Como ocurre con otras condiciones psicológicas, exceptuando las patológicas, el hombre no puede vivir en un estado indiferente, en nuestro caso afectivamente indeterminado. No hay posible neutralidad afectiva; he aquí el motivo por el cual los afectos siempre repercuten en el tono de las exteriorizaciones humanas. Hasta la actitud más apática e indiferente (si no es patológica) responde a un deseo de no implicación en una determinada circunstancia o que se exteriorizará a través de un tono reservado y indefinido; quizá ni siquiera mediante un signo visible o audible, sino precisamente por su ausencia. Tal como los silencios pueden ser elocuentes la impasibilidad puede ser igualmente elocuente y sugestiva, precisamente porque el comportamiento natural del hombre es que en todas las circunstancias exhiba constante y forzosamente muestras de su afección⁶.

Es obvio que los afectos influyen más o menos intensamente en todas las acciones y reacciones del hombre. Por ello extraña la escasez de consideraciones sobre este particular en el ámbito de la teoría del arte⁷. Baste reparar tan sólo en que los afectos y los correspondientes tonos son ingredientes fundamentales en la plasmación de una temática y, por consiguiente, de la diversificación de las formas de expresión. Naturalmente, son también responsables de las repercusiones que puedan tener sobre los receptores, ya que funcionan como una especie de catalizadores que inician y mantienen la «sintonización» con la base afectiva y tonal de un mensaje.

⁵ Véase K. SPANG, «Dreistillehre», *HWRh*, 2, Tübingen, Niemeyer, 1994, 921-972.

⁶ Sorprende que a pesar de estas circunstancias en la retórica contemporánea se descuide llamativamente la doctrina de los afectos y se dedique una afanosa atención a la teoría de la argumentación. Sirvan de prueba las publicaciones de C. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca o de K. Burke, W. C. Booth y J. Kopperschmidt. Las aproximaciones más recientes a los afectos se realizaron en el ámbito de la psicología y la sociología, disciplinas en las que se observan dos corrientes fundamentales: la freudiana que se centra en los conceptos del placer y de la aversión, y la cognitiva que subraya la función formativa, creativa y perceptiva de los afectos como «reglas que determinan la interacción social en el contexto de la elaboración emocional». (Véase nota 3 J. Schmitt, 247).

⁷ Una excepción loable constituye el libro de A. W. HALSSALL, *L'art de convaincre. Le récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte, 1988.

Como ya adelanté en mi hipótesis de trabajo, concibo el tono como exteriorización sensorial de los afectos en actos de comunicación, verbales y extraverbales. Ello no significa que sean las únicas exteriorizaciones en las comunicaciones que, como se sabe, constituyen un fenómeno muy complejo. Ahora bien, no cabe duda de que entre los múltiples componentes figuren siempre los afectos como desencadenantes y los tonos como sus manifestaciones sensoriales.

Ontológicamente hablando el tono es, por tanto, la materialización física de un afecto manifestado a través de los signos de un determinado código. Una de las características más sobresalientes del afecto y del tono, característica que los distingue de una serie de disposiciones anímicas constantes y permanentes como el carácter, el talante o el temperamento, es su naturaleza fugaz e incidental. Quizá convenga utilizar en vez de la voz 'afecto' la de 'movimiento anímico' para destacar así la transitoriedad y lo pasajero del fenómeno y para distinguirlo igualmente de las instancias anímicas que los desencadenan.

La condición de la posibilidad de los movimientos anímicos son precisamente el carácter, el temperamento y la voluntad de una persona como predisposiciones relativamente fijas y previsibles; por lo general, los desencadenantes inmediatos de los afectos son las diversas vivencias circunstanciales, siendo el afecto y el tono siempre una reacción frente a una situación concreta.

Desde antiguo se maneja en este orden de ideas la distinción entre *ethos* y *pathos*, ciertamente en definiciones muy variables de ambos términos que aquí no pueden detallarse⁸. Por lo general, *ethos* suele designar una predisposición humana positiva y constante, comparable a lo que hoy llamaríamos buen carácter o también rectas convicciones que mueven preferentemente a afectos tenues y equilibrados. El *ethos* es lo que caracteriza para Quintiliano al «*vir bonus dicendi peritus*»⁹. En cambio, *pathos* es el equivalente de la pasión y los afectos fuertes y violentos como predisposición del alma en el sentido de lo que mueve y excita al hombre a reacciones vehementes e incontroladas.

Los afectos y los tonos auténticos son en parte fruto de una predisposición anímica individual y, en parte, culturales, en el sentido de que se pueden aprender y adquirir en el proceso de maduración personal. Ello

⁸ Véanse más detalles en R. REINER, «Ethos», *HWPh*, 2, Darmstadt, WBG, 1972, 812-815. Compárese con L. J. PANKGRATZ, «Charakter», *HWPh*, I, 984-992.

⁹ *Inst. orat.*, XII, 1 y 2. Aristóteles afirma (en *Rhet.* I, 2, 1356a) «De entre las pruebas por persuasión, las que pueden obtenerse mediante el discurso son de tres especies: unas residen en el talante del que habla (*ethos*) otras en predisponer al oyente de alguna manera (*pathos*), y las últimas, en el discurso mismo, merced a lo que éste demuestra o parece demostrar». ARISTÓTELES, *Retórica*. Introducción, traducción y notas por Q. Racionero, Madrid, Gredos, 1994, 175.

supone también que hasta cierto punto el hombre puede dominar sus afectos lo que permite a su vez que pueda haber discrepancias o variaciones de intensidad entre el afecto sentido y el tono emitido, es decir, en la exteriorización sensorial de lo que verdaderamente siente una persona; por así decir, el hombre también es libre de no salirse de tono.

TONOS AUTÉNTICOS Y TONOS FINGIDOS Y FICCIONALES

Para nuestros menesteres importa mucho establecer la diferencia, por un lado, entre afectos y tonos naturales y auténticos, realmente sentidos y emitidos por una persona y los afectos y tonos fingidos o ficcionales, inventados o adoptados a propósito, por otro. Estos últimos se producen con mucha frecuencia y no sólo en la creación artística. Será útil además establecer otra distinción que introduce —basándose en la intencionalidad— la diferencia entre afecto y tono fingidos incidentales, por un lado, y artísticos o creativos, por otro.

Los afectos ficcionales incidentales resultan de la simulación y manipulación de las peculiaridades de afectos y tonos auténticos aplicadas a circunstancias concretas como ocurre, por ejemplo, en la simulación de afectos en la conversación cotidiana o en el discurso forense o parlamentario. Para el receptor que conoce el carácter y temperamento de una persona será en cierta medida discernible cuando un tono es auténtico y cuando es fingido. Sin embargo, de un modo general resultará francamente difícil distinguir entre afectos auténticos y fingidos ya que los tonos que les corresponden son de la misma índole. Este hecho es precisamente la condición *sine qua non* para poder inventar y plasmar afectos y tonos en la creación artística sin que el autor tenga forzosamente que experimentarlos realmente.

El receptor intentará descubrir si son auténticos o falaces y sobre su evaluación se basará la credibilidad del orador o de la persona en general como ya sostiene Aristóteles en su *Retórica*. Pero hasta el establecimiento de la credibilidad puede ser fruto del fingimiento. El padre puede simular enfado ante el hijo desobediente, el abogado finge indignación ante la actitud del tribunal, el anuncio publicitario simula excelencia a través de un tono elogioso o hiperbólico.

En la creación de obras de arte, que por naturaleza son ficcionales, la plasmación de afectos a través de tonos es intencional y persigue finalidades muy diversas resumibles provisionalmente bajo el concepto de la intención del autor de suscitar en los receptores un determinado efecto y afecto como vehículo del mensaje y del ambiente que constituyen cada obra. El peso de los tonos en la obra de arte es de suma importancia ya que instaura una señal de identidad que impregna y singulariza la totalidad de

la obra, no es un añadido más sino, si se me permite expresarlo así, la caja de resonancia donde se producen las vibraciones o, si se quiere, la «vibración» y la conmoción, con la que el receptor sintoniza, captando así subliminalmente la intencionalidad inherente. No obstante, en la mayoría de los casos, su descubrimiento y recepción ni son palmarios ni sencillos. Su reconocimiento requiere además de esta percepción subliminal la averiguación consciente de la temática así como una interpretación profunda de la obra en cuestión.

EMISIÓN Y RECEPCIÓN DE LOS TONOS FICCIONALES

¿Cómo emite el autor el tono, cómo lo percibe el receptor y qué efecto surte en él? Opino que —haciendo caso omiso del carácter subliminal de la mayoría de los tonos— el esquema de la comunicación general es aplicable también en la cuestión que nos ocupa. Es decir, en la emisión se codifica el afecto que se pretende transmitir, en el sentido de que se traduce y se materializa en un tono concreto plasmado en la obra de arte, y a su vez el tono se descodifica reconvirtiéndolo en afecto en la recepción.

Dependiendo del tipo de comunicación o, mejor dicho, del substrato en el que se realiza, la recepción de tonos puede ser originariamente inconsciente —emocional en el sentido más amplio— sólo después deviene consciente y racional, cuando el receptor llega a reflexionar sobre sus percepciones identificándolas como tonos en una interpretación consciente y metódica. Esto presupone la intervención interpretativa del receptor ya que en la mayoría de los casos el tono no se formula explícitamente; en la mayoría de las artes ni siquiera sería factible configurarlo *expressis verbis* por el mero hecho de tratarse de artes no verbales. Obviamente, tanto el grado de sensibilidad como el de formación del receptor desempeñan un papel importante en esta labor de descodificación que empieza con la mera constatación de la presencia del tono y se perfecciona con la capacidad de sintonización, en el sentido de una progresiva identificación con los afectos plasmados en una obra. El receptor se sentirá «afectado» en el sentido estricto de la palabra. No ocurre otra cosa en el procedimiento aristotélico de la ‘catarsis’, encaminada a suscitar efectos purificadores a través de la presentación de ciertos afectos como el temor y la compasión que se evocan mediante las circunstancias y los tonos adecuados.

En la transmisión de afectos y tonos deben distinguirse, por tanto, tres factores y fases. El desencadenante de los tonos son los afectos como estados anímicos, éstos se plasman sensorialmente en tonos y, finalmente, se vuelven a transformar en afectos en la recepción. Esta relación implica forzosamente la interpretación colaborativa del receptor en la comunicación de tonos. Si este receptor carece de sensibilidad y criterios de juicio se le

escaparán consecuentemente la totalidad o parte de los tonos de un texto o de cualquier obra de arte. Además sigue presente el peligro de equivocaciones debidas a motivaciones personales o influencias culturales e históricas. El hecho de que en el Quijote únicamente se descubriera durante un largo período el tono cómico y gracioso es sólo un ejemplo del peso del espíritu del tiempo sobre la averiguación e interpretación de los tonos.

En este orden de ideas no deben dejar de mencionarse tampoco las clásicas estrategias de persuasión propias de la retórica ideadas precisamente para garantizar la transmisión de afectos y tonos en los discursos; en realidad el *docere, delectare y movere* implican la posibilidad y la intención de evocar disposiciones anímicas en el receptor; y éstas se despiertan siempre a través de tonos adecuados en la formulación. Recuérdese la ya mencionada relación entre afectos y estilos.

Podría argumentarse que el afecto y tono ficcionales en la obra de arte no son capaces de suscitar un afecto real en el receptor ya que éste sabe de antemano que el tono no corresponde a una disposición de ánimo auténtica con lo que se disminuye la credibilidad del autor y de lo evocado. Ahora bien, basta recordar las reacciones de los niños ante la televisión o los títeres, las lágrimas vertidas en las proyecciones de películas sentimentales o los estremecimientos suscitados por representaciones pictóricas de circunstancias conmovedoras para poder darse cuenta del efecto casi hipnótico que son capaces de producir los afectos y los tonos incluso si no se ignora su carácter ficticio. Es mucho más una cuestión de verosimilitud de lo representado que de autenticidad.

La buena obra de arte suscita en el receptor el deseo de sintonizar o de «con-sentir» con la circunstancia evocada, por muy etérea que sea el arte y efímero su substrato como ocurre en la música o en los movimientos de la danza. En el caso de la literatura se inclinará a solidarizarse con las figuras implicadas que, evidentemente, se convierten a su vez en emisores encubiertos de tonos.

Un problema más arduo es la averiguación y sistematización de los procedimientos de emisión de tonos ya que —como dije más arriba— por lo general no se plasman explícitamente. Muy pocas veces los autores hacen referencia directa a los afectos y tonos; en la inmensa mayoría de los casos éstos sólo se perciben a través de la plasmación de una sensación o una circunstancia y sólo en algunas artes (literatura, pintura, escultura) mediante la creación de figuras, de su actitud o comportamiento y del ambiente en el que se mueven. No obstante, también hay afectos y tonos en las artes no verbales y ocasionalmente no figurativas, baste pensar en la música, la pintura y la escultura; pueden expresarse a través de movimientos, gestos y mímica, en la danza o a través de un simple trazo de pincel en una pintura no figurativa.

PRESENCIA DE LOS TONOS EN LAS ARTES

No sólo por falta de espacio sino también, y principalmente, por la incapacidad de abarcar las plasmaciones de afectos y tonos en todas las artes intentaré resumir muy someramente algunas particularidades «tonales» de las diversas artes. Así se hará constancia por lo menos de su presencia, aunque forzosamente quedan marginadas casi todas sus especificidades.

La música

Tal vez la música sea el arte que con más justicia pueda reclamar la presencia de tonos y ello por dos razones: en primer lugar, porque su substrato son tonos en forma de sonidos que se organizan con ritmo, tempo, tonalidades e intensidades, voces e instrumentos; en segundo lugar, porque a través de estos recursos la música es capaz de producir tonos, en nuestra acepción de exteriorización de estados anímicos, transmitiendo y suscitando afectos en los receptores. La generación de estados anímicos y su transmisión a los receptores constituye —a mi modo de ver— incluso la característica fundamental de las obras musicales. Es por naturaleza evocadora de afectos y tonos. Frente a otras artes, la emisión y recepción de la música son completamente aconceptuales, a excepción de la ópera y la música vocal y coral que acuden al código verbal. Se puede afirmar que la música sólo estimula de modo velado la sensibilidad del oyente. J. Krämer sostiene que «en la música la doctrina de los afectos no designa ningún sistema teórico acabado, sino una serie de enfoques para imitar, reproducir o influir en estados anímicos (afectos) a través del empleo consciente de medios y técnicas musicales»¹⁰.

Habrà que precisar que música atonal no significa que no posea un determinado tono en el sentido en el que empleamos el concepto aquí; lo que la diferencia de la música tonal es que en su composición no sigue ninguna tonalidad central preestablecida, sólo utiliza los sonidos sin tener en cuenta sus relaciones secuenciales (la tonalidad) sino sólo el número de sonidos. Tampoco el concepto de la coloratura, tan frecuente en la música, se refiere al tono tal como lo entendemos nosotros sino a la «decoración» de una melodía con sonidos adicionales, hecho que no excluye que esta misma añadidura también pueda crear tonos en el sentido que aquí empleamos.

A nosotros nos interesa aquella evocación de tonos en la música que sea comparable a la de otras artes. Sostengo incluso que hasta un lego en

¹⁰ J. KRÄMER, «Musikalische Affektenlehre», *HWRh*, 1, Tübingen, Niemeyer, 1992, 248-253, cita 248-49.

la materia puede distinguir sin grandes dificultades cuando una pieza musical posee un tono sereno y alegre como ocurre en muchos valeses, scherzos y canciones populares y cuando posee un tono grave, sosegado y hasta triste, característica, por ejemplo, de los adagios y nocturnos o cuando sugiere un tono emprendedor y agresivo como sucede en las marchas militares. Como ya advertí, es difícil aislar los elementos que producen estas impresiones pero seguramente tienen que ver con la hábil combinación de tempo, ritmo, timbres y volúmenes.

La pintura

Después de la música, la pintura es el segundo arte en el que se habla explícitamente de tonos, esta vez no referidos a los sonidos sino a los colores. La conexión entre el sentido de la vista y del oído se hace patente en una serie de voces aplicadas de manera común a ambas artes. Con frecuencia se habla de tonos calurosos o fríos en pintura; de colores y de sonidos chillones en música; y no se refieren a la mera caracterización del color o del sonido sino a la implícita carga tonal de ambos. ¿En qué consiste el tono transmisor de afectos en la pintura? En primer lugar, el tono de cada color, es decir, la claridad o la oscuridad con la que se pinta desencadena ya reacciones afectivas. Los violentos contrastes cromáticos del tenebrismo suministran un paradigma del empleo antagónico de tonos de colores de los que emana, en combinación con el motivo representado, un tono siniestro, inquietante hasta desesperado que se opone, por ejemplo, a la luminosidad alegre, juguetona y despreocupada de muchos cuadros del impresionismo. Además, las dimensiones, los motivos, la perspectiva y tantos otros recursos ayudan y colaboran en la creación de tonos y la sugestión de afectos en el espectador.

Habrà que establecer una distinción entre la pintura figurativa, que para la sugestión de afectos y transmisión de tonos puede basarse en elementos conceptuales (lo icónico como desencadenador de tonos y afectos), y la pintura no figurativa, totalmente aconceptual que sólo puede recurrir a la sugestión tonal de colores, volúmenes, trazos y composiciones. No obstante, nadie duda de que estos cuadros que carecen de propósitos miméticos y sólo echan mano del poder simbólico de colores y formas poseen —si no se agotan en la mera pretención de una huera originalidad— una fuerza sugestiva que despierta afectos en el receptor. Sirvan de muestrario los llamados cuadros abstractos de Delaunay, Mondrian, Léger, Miró, por citar sólo algunos nombres conocidos.

La escultura

Gran parte de las características tonales enumeradas en el apartado de la pintura son aplicables a la escultura ya que ambas conceptualizan los tonos a través de los recursos descriptivos y narrativos, representando un mundo posible. Por supuesto, las obras escultóricas transmiten también tonos aunque por lo general este concepto no se maneje en trabajos al respecto. Pero forzosamente tienen que emitir tonos ya que —a mi modo de ver— es característica general de todas las artes y se prestan a ello los materiales que trabaja el escultor: tienen un color, tienen una consistencia, una superficie; además las obras escultóricas destacan por su tridimensionalidad, sus proporciones variadas, por el modo particular de representar mimética o abstractamente; con otras palabras, la escultura puede crear tonos tanto a través de la representación figurativa como de modo aconceptual y no figurativo.

Todo ello contribuye a que de cada obra emane un tono, y cada obra sea perfectamente capaz de suscitar un afecto en el receptor. Sin entrar en detalles menciono como ejemplos la emocionalidad de las esculturas de Rodin, las instalaciones laboriosamente irónicas y juguetonas de Tinguely, las figuras exageradamente esbeltas de Giacometti, y como contraste, los hiperbólicamente obesos hombres y animales de Botero; la sobriedad minimalista de las obras de Chillida y Oteiza y evidentemente también, la aristocrática perfección idealizada de las estatuas griegas y romanas. Y, con ellas, tantas esculturas capaces de despertar a su manera, afectos de la más variada índole.

La arquitectura

La escultura comparte una indudable serie de recursos y posibilidades tonales con la arquitectura; utiliza materiales y combinaciones de materiales propios de la escultura, y como ella es tridimensional; además la funcionalidad de sus obras sobresale clara y poderosamente en comparación con el resto de las artes. Edificar dentro del espacio natural en forma de fortificaciones, templos, teatros, museos, viviendas, escuelas, fábricas, etc., etc. cumple una finalidad concreta. Sin embargo, no es el único aspecto funcional de la arquitectura, sino sólo la función primaria que engloba una serie de subfunciones muy diversas como puede ser el tejado que protege de la intemperie, la de las subdivisiones del espacio según diversas necesidades, la de las puertas o ventanas, la introducción de elementos decorativos, por nombrar sólo algunas funciones elementales. A ello se añaden los materiales, su elaboración, utilización y combinación que, más allá de la

función que desempeñan sensorialmente, producen en su conjunto el tono que emana del edificio. También constituye un tratamiento de espacios artístico-funcionales dentro del espacio natural la construcción de puentes, carreteras, diques o pantanos que, bien hechos, pueden ser portadores de afectos transmitidos a través de tonos.

Un puente no posee el mismo tono que una iglesia ya por el mero hecho de responder los dos a necesidades funcionales muy distintas. Y, evidentemente, dentro de la funcionalidad existen amplios márgenes «tonales»: compárese el tono sobrio y solemne del Museo Romano de Mérida diseñado por Rafael Moneo con el caprichoso y exaltado aire del Museo Guggenheim de Frank Gehry en Bilbao.

La danza

Como en la mayoría de los casos la danza se presenta como una combinación de música y movimiento corporal; de hecho, para averiguar el tono de una obra de danza concreta deben juntarse estos dos factores como creación de tonos, por lo menos —como ocurre en la mayoría de los casos— en las danzas con música o acompañamiento rítmico: en primer lugar, todos los recursos tonales que ofrece la música y, segundo, los movimientos del cuerpo con su intensa y variadísima expresividad. El cuerpo se convierte así en inmediato reproductor de los afectos como muestran ya nuestras experiencias cotidianas en el simple trato con las personas. Los movimientos corporales en su totalidad, por un lado, y los gestos, por otro; muy específicamente la mímica como actividad de los músculos faciales y de los ojos posee unas potencialidades de creación tonal intensas y muy variadas. Además, la danza une estos factores a las posibilidades que ofrece la escenificación, la vestimenta, el maquillaje, la iluminación; con otras palabras, la representación de la danza se aproxima en este sentido llamativamente al teatro; es ya una avanzada compenetración de drama y danza en su variante moderna del «Tanztheater», el teatro de danza, como el lanzado y practicado en Alemania por Nina Baum. A decir verdad, la producción de tonos de ambos es muy afín, con la única salvedad de que la danza carece de las posibilidades de expresividad conceptual del código verbal. Sin duda, lo compensa con las posibilidades tonales que ofrece la música.

El cine

Para la sugestión de afectos y la producción de tonos en el cine se echa mano de todos los recursos que ofrece el teatro con su combinación de los códigos verbal y extraverbales. A ello se añaden las posibilidades de la imagen en movimiento, el juego con las dimensiones «sobrenaturales» de

la pantalla y la fingida presencia de figuras en el espacio y el tiempo. Finalmente, las técnicas fotográficas convierten el cine en un arte también muy versátil en cuanto a la creación de tonos y afectos. Desde luego, las afinidades entre el cine y la televisión son llamativas y la prácticamente única dimensión de la pantalla; mientras que en el cine se acrecentan a proporciones sobrehumanas, un determinado enfoque de la cara de un actor puede ocupar varios metros cuadrados, en la llamada pequeña pantalla —que ciertamente está creciendo cada vez más— no se pueden alcanzar estas dimensiones lo que por supuesto tiene también repercusiones tonales.

Los diversos géneros cinematográficos ya de por sí se caracterizan por unos tonos propios: las películas policíacas tratan de suscitar el suspense y misterio, las de ciencia ficción lo enigmático y exótico, el cine de Charlie Chaplin trabaja lo cómico y lo gracioso, el de Bergman o de Fellini se dan un aire misterioso y hasta esotérico y, en una época que tanto tributo paga al erotismo, se nos inunda con películas desbordantes de tonos eróticos y pornográficos.

LOS TONOS EN LA LITERATURA

Ya que en el centro de nuestro interés hemos colocado la literatura se impone un tratamiento más extenso y detallado de los tonos literarios. La primera pregunta que se nos plantea es si el tono en la literatura se distingue de alguna manera del resto de las artes. Evidentemente, no se diferencia más que en la forma en la que se nos presenta. Los tonos son, como se afirmó ya repetidas veces, la materialización y transformación de los afectos en tonos a través de la comunicación; por tanto, en la literatura la única diferencia que se podrá descubrir claramente en comparación con los tonos de las otras artes es su substrato y el tipo de su materialización, es decir, el código en el que se plasman y a través del cual se transmiten a los receptores. El substrato verbal permite unas configuraciones muy distintas de los tonos porque es el único código capaz de designarlos por su nombre habida cuenta de las posibilidades de evocar tonos a través de las circunstancias, el ambiente y la problemática evocados.

De entrada, habrá que distinguir entre la naturaleza de los tonos en obras narrativas y líricas, por un lado, y los de las obras dramáticas, por otro, ya que en los dos modos primeros el código único del que disponen los autores es el verbal mientras que en la dramática —que concibo como ineludible combinación de texto y representación¹¹— al código verbal se le añaden una serie de códigos extraverbales cuya influencia habrá que ponderar.

Aunque la existencia de un solo código en obras narrativas y líricas pudiera sugerir que este tipo de literatura carece de muchas de las posibi-

¹¹ Véase mi estudio *Teoría del drama*, Pamplona, Eunsa, 1991.

lidades de matización de las que disponen las obras de teatro y también las de otras artes; en realidad, el código verbal se puede considerar uno de los más ricos y sutiles ya por la simple razón de que sus recursos son conceptuales. La conceptualidad del substrato de la literatura implica que el material que utiliza el literato significa ya antes de entrar en configuraciones literarias, ya es portador de sentido preexistente, afirmación que no se puede sostener respecto de los substratos de las demás artes. El autor literario es, por tanto, el único artista que puede —como ya afirmaba antes— dar nombre a los afectos; además dispone de numerosas posibilidades de plasmación de figuras, problemáticas, circunstancias y ambientes a través de los cuales se pueden sugerir los tonos más diversos. A ello se añade la particularidad de que el mismo código verbal exige más colaboración a los receptores ya que tienen que «reconstruir» imaginativamente las figuras y su entorno, tienen que reproducir mentalmente la problemática, los sentimientos y aspiraciones que se plasman en una obra. Quiero decir con ello que la colaboración interpretativa de los lectores por lo general debe ser más intensa y rigurosa que la de un espectador de teatro o de cine, por citar sólo dos ejemplos, ya que a estos últimos se les presentan unos hechos palpables y en imágenes directas ahorrándoles el trabajo de traducir letras, palabras y oraciones en la propuesta de un mundo y vida posibles que constituye cada obra literaria.

Aunque los autores literarios pueden mentar directamente los afectos que pretenden transmitir, en la mayoría de los casos prefieren sugerirlos más que nombrarlos; esta es la forma bajo la cual se nos presentan mayoritariamente los tonos literarios, es decir, a través de alusiones ocultas por debajo de las caracterizaciones y actuaciones de las figuras, a través del ambiente en el que se mueven, a través de los diálogos que mantienen, a través del valor simbólico de determinados motivos, imágenes y circunstancias sugestivas tal como ocurre con frecuencia, aunque no exclusivamente, en textos líricos.

Pongamos un ejemplo narrativo muy antiguo y a la vez sumamente actual por la cercanía del cuarto centenario de la publicación del *Quijote*. Es con seguridad uno de los episodios que conocen hasta los que nunca han leído la novela; me refiero al episodio de la lucha contra los molinos de viento.

En apenas dos páginas¹² se relata la famosa aventura en la que don Quijote arremete contra unos molinos de viento, convencido de que son gigantes malvados y ello a pesar de los repetidos avisos en contra de Sancho. ¿Cuáles son los afectos que pretende plasmar Cervantes en esta escena y cuáles los tonos que emplea para ello? Como en tantas otras circuns-

¹² De la edición del IV Centenario, MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, realizada por F. Rico, Madrid, Real Academia de la Lengua, 2004, 75-76.

tancias y aventuras de la novela, los afectos predominantes que el autor quiere transmitir son la ironía y la compasión. En nuestro episodio la ironía se plasma ante todo en el tono entusiasta y solemne con el que don Quijote plantea su intención de abalanzarse contra los supuestos gigantes y que contrasta fuertemente con la situación real evocada por el narrador en las primeras líneas y reforzada a su vez por los repetidos avisos del escudero. Este contraste entre pretensión y realidad se intensifica cada vez más a lo largo de la narración del episodio y la obcecación del caballero hace que en el receptor nazca paulatinamente, además del solaz, causado por tan descomunal equivocación, la compasión por su incapacidad para captar la situación verdadera. De modo que, a lo más tarde, cuando don Quijote junto con Rocinante ruedan por el suelo, el tono determinante de este pequeño episodio oscila entre lo entretenido y lo compasivo. Las buenas intenciones chocan con la dura y mal interpretada realidad, como ocurre tantas y tantas veces en las actuaciones de don Quijote. La obcecación, por muy bien intencionado que sea el comportamiento que la acompaña, siempre resulta cómica y hasta ridícula al tiempo que causa tristeza porque da pena la persona que no quiere ver y aceptar las cosas como son. Naturalmente, juega también un papel importante en esta escena el contraste entre cordura y locura que constituye la tónica general de la novela.

Se observa que la emisión de estos tonos se basa en dos recursos narrativos fundamentales, a saber, la evocación de una situación encarada desde dos enfoques opuestos: una perspectiva de autoengaño idealista y otra de sinceridad realista que forzosamente tienen que chocar entre sí y formar la base de la actitud irónica. Que ambas posturas se configuren en las réplicas de sendas figuras torna más auténtica la vivencia y aumenta la credibilidad de lo relatado y de los relatantes. Desde luego, importa también la circunstancia, la ambientación y el parecido muy lejano que podría haber entre unos molinos de viento y unos gigantes. Hábilmente Cervantes introduce en una de las réplicas de don Quijote la comparación con el mitológico gigante Briareo, hermano de los Titanes, que posee cincuenta cabezas y cien brazos, para autenticar la equivocación del hidalgo remitiendo a un tiempo a su erudición. No cabe duda de que esta alusión erudita también intensifica el tono socarrón, habida cuenta de la situación trivial que pretende caracterizar con tal referencia.

Veamos ahora también el funcionamiento de los afectos y tonos literarios en un breve texto lírico en el que el valor simbólico de las imágenes evocadas desempeña un papel muy importante y nos muestra una forma distinta de evocarlos. El texto está tomado de *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti y lleva el título «El ángel bueno». He aquí el texto:

El ángel bueno

Dentro del pecho se abren
corredores anchos, largos,
que sorben todas las mares.

Vidrieras,
que alumbran todas las calles.

Miradores,
que acercan todas las torres.

Ciudades deshabitadas
se pueblan, de pronto. Trenes
descarrilados, unidos
marchan.

Naufragios antiguos flotan.
La luz moja el pie en el agua.

¡Campanas!

Gira más de prisa el aire.
El mundo, con ser el mundo,
en la mano de una niña
cabe.

¡Campanas!

Una carta del cielo bajó un ángel.

El título del poema da pie a la suposición de que el texto, a pesar de la relativa opacidad inicial, comunica algo positivo. Casi todas las imágenes simbólicas que emplea el poeta remiten, por un lado, a circunstancias de relación, de comunicación, de luz y claridad así como al restablecimiento de relaciones y comunicaciones interrumpidas: «Corredores anchos, largos sorben las mares», «vidrieras alumbran las calles», «miradores acercan torres», «ciudades deshabitadas se pueblan», «trenes descarrilados, unidos marchan», «naufragios antiguos flotan». Todas estas imágenes reciben la puntualización decisiva a través del «dentro del pecho» del primer verso, con la que se nos señala que son metáforas o, mejor dicho, perífrasis externas que evocan una vivencia interna. De la posibilidad misma de poder volver a comunicar emana ya un tono positivo y esta positividad se refuerza a través de otro afecto, consecuencia del primero: la alegría expresada en tonos eufóricos a través de la doble repetición de la exclamación metafórica y elíptica «¡Campanas!». Las dos perífrasis no menos entusiasmadas «gira más de prisa el aire» y «el mundo [...] en la mano de una niña cabe» para sugerir que a la luz de la apertura mental del yo las dificultades y los problemas se resuelven, se convierten en «niñerías». El poema termina con un

tono didáctico ya que el poeta suministra la explicación del alborozo indicando sobriamente la causa que lo provocó: «una carta del cielo bajo un ángel». Por cierto, es una de las pocas ocasiones en *Sobre los ángeles* en la que el ángel se trata en su función original bíblica de mensajero divino.

Ha quedado patente que los tonos de este texto son generados por la insistente repetición de imágenes metafóricas y simbólicas inicialmente enigmáticas pero resueltas una vez captada la idea central que rige el poema: la recuperada capacidad de comunicar, el redescubrimiento de la condición de ser social del yo lírico.

No me parece pertinente analizar afectos y tonos en una obra dramática sin disponer de referencias a su representación teatral, es decir, a los códigos extraverbales de escenificación que intervienen en su recepción auténtica. Por supuesto, el mero análisis del código verbal de las acotaciones del autor nos suministra pistas para la averiguación de los tonos, pero la interpretación se limitaría a las propuestas del dramaturgo que lógicamente el director de teatro y los actores no tienen por qué respetar. Creo, y espero, que los dos análisis anteriores sean suficientemente aclaratorios para dar una idea de cómo puede funcionar un estudio de los afectos y tonos en un texto literario.

Esta dificultad interpretativa de no tener acceso a la obra de arte en su estado definitivo y correspondiente a sus respectivas formas de recepción auténtica, se plantea también en otras artes; en algunos casos será imposible llevarla a cabo si no disponemos de la obra concreta o si no podemos asistir a la ejecución como ocurre en la música y la danza cuya recepción se realiza a través de una representación y que puede variar incluso en interpretaciones consecutivas de la misma obra. Teatro, música y danza requieren en su recepción consuetudinaria una doble interpretación; la de los actores, músicos y bailarines, por un lado, y sólo después la de los receptores definitivos.

Se puede percibir el tono de un cuadro o de una escultura teniéndolos presentes y en casos extremos incluso disponiendo sólo de una buena reproducción fotográfica. No obstante, una obra arquitectónica debe pisarse y vivirse desde fuera y desde dentro para poder percibir su genuina impresión tonal. La literatura permite el acceso directo y relativamente cómodo a través de la lectura del texto; el papel de la interpretación se confía a los receptores definitivos; cada lector se forma una idea y descubre los tonos y experimenta los afectos.

Quedaría por precisar la relación existente entre el mensaje temático de una obra de arte y sus tonos. Si concebimos la obra de arte como transmisora de unidad, verdad y bondad que culminan en su perfección estética en la manifestación lograda no puede haber discrepancia entre este propósito y los tonos y afectos que afloran en su comunicación. Pero esto es otro cantar.