

MÚSICA FICTA, ENGLISH MUSIC Y EL IMPULSO HOLÍSTICO DE LA LITERATURA POSTCOLONIAL/ POSTMODERNA

María Socorro Suárez Lafuente
Universidad de Oviedo

ABSTRACT

New Zealand writer Ane Kennedy published *Música Ficta* in 1993; a year earlier English author Peter Ackroyd published *English Music*. Both are trying to link, through music, the different manifestations of humankind: history, literature and art, love, creativity and spirituality are only aspects of people's efforts to come to terms with their entourage. By erasing the boundaries of time, space, gender and genre Kennedy and Ackroyd are able to play sameness and difference in the same note.

(A man and a woman entertained by the weather)

They have stolen each other's thunder. What is written in the *Ficta* is what she has imagined, and what she has imagined, she has read in the *Ficta*. But who has written the *Ficta*? (Anne Kennedy, *Música Ficta*, 128)

For music is to be found as much in books as in instruments; though they give no sound to the ear, yet to the understanding they strike a note most full of harmony. (Peter Ackroyd, *English Music*, 169)

The reasons for using ficta (are) for acquiring greater perfection, so that imperfect intervals may acquire some perfection by closer adhesion to perfect ones; for the 'colouring' of dissonances or imperfect intervals; and for the sake of sweeter harmony... the reasons are also classed as *causa necessitatis* and *causa pulchritudinis*. (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 805)

El multiculturalismo y la pluralidad son conceptos esenciales en la literatura de las últimas décadas; las notables diferencias en las experiencias geográficas, históricas y culturales de los autores dieron lugar a una multiplicidad de temas y de puntos de vista que borraron, necesariamente, los límites tácitamente establecidos de la uni-

dad y la continuidad de las escuelas y los movimientos occidentales. En la segunda mitad del siglo XX la plácida línea cronológica de la historia de la literatura inglesa sufre una notable conmoción que la articula en varias direcciones y que afecta sensiblemente a su linealidad anterior: las literaturas postcoloniales, los efectos de la intertextualidad, la búsqueda feminista y las teorías postmodernistas diseminan y polisemizan los significados ordenados y estancos de la lengua inglesa y sus articulaciones culturales.

En las últimas décadas “the highly diversified mixture of heritages available to writers” (Isernhagen:40) permite tanto a escritores como a lectores acceder a una comunicación artística polisémica y compleja (no en cuanto a dificultad, sino a su referencialidad) que construye y deconstruye nuevos ámbitos de expresión cultural. El interculturalismo no implica, pues, únicamente contenidos temáticos, sino también métodos de análisis y reconstrucción literaria; el escritor Albert Wendt, nativo de la zona del Pacífico Sur, considera que la pregunta esencial del interculturalismo consiste en cómo conseguir que todos sus componentes actúen entre sí y sean capaces de ejercer una comunicación activa con todas las fuerzas reflejadas por ellos mismos.

Esta interacción comunicativa cultural se verifica tanto en el análisis intertextual de las obras literarias como en el carácter holístico inmanente a varias de ellas. El OED define el término “holismo” como “the tendency in nature to produce wholes from the ordered grouping of units,” lo que constituye una definición adecuada, punto por punto, del interculturalismo activo y analítico. Tales propuestas no son originales en el ámbito de la crítica literaria; como nos recuerda Linda Hutcheon (1988:180) “art and ideology have a long history of mutual interaction,” y la propia perspectiva de Foucault sobre el humanismo nos remite a la citada práctica holística del interculturalismo: “humanism carries with it not only an analytic presupposition –that there are features essential to *all* human beings, but a morality– life-stories and history ought to tend towards completion as an interlocking of related but separate parts.” (During:18)

La publicación, en la primavera de 1993, de *Música Ficta*, de la autora neozelandesa Anne Kennedy, supone un interesante esfuerzo por conciliar, a través de la palabra, las cadencias sincrónicas y diacrónicas de la historia, el arte y la literatura, y el ámbito y significado del amor, de la creatividad y de la espiritualidad. Asimismo, a través del lenguaje, Kennedy recrea las características históricas de la música ficta medieval y convierte *Música Ficta* en literatura ficta contemporánea.

Kennedy borra los límites del tiempo cronológico al traspasar los recursos del hacer literario postmodernista a dos artistas del medioevo (momento en que se desarrolla la música ficta): un juglar anónimo, trasunto de todos los juglares, tan importantes en el desarrollo de la música y de la literatura, y una figura históricamente documentada, la monja visionaria del siglo XII Hildegard von Bingen. Sus voces se confunden desde la primera línea de la novela: “He set out to write about her but instead he has written of himself, or perhaps it was she who wrote of him,” y su quehacer artístico, la música en el caso del juglar y la literatura en el caso de von Bingen, será complementado y realzado por otros colegas históricos: Mozart, Beethoven, Vivaldi, Palestrina, Bartok y Rubinstein, y Joyce, Wilde y Carroll.

La propia Anne Kennedy se incluye a sí misma en la concatenación intercultural, ya que, mientras recrea las raíces culturales europeas, se inscribe en su propio ámbito histórico: “The aim of modern mythic art and literature in New Zealand is to depict a holistic world,” (Le Cam:52) y lo hace a la manera maorí, pueblo aborigen de su país

natal: “words and syntax, repeated in obstinate waves, overflow with meaning and conjure up almost magically what they signal.” (Le Cam:54) La fragmentación aparente de *Música Ficta*, 201 páginas divididas en 156 epígrafes, las “obstinadas” repeticiones y reapariciones de términos, personajes y temas, constituyen, pues, la superposición de un estilo autóctono sobre una tradición recibida.

Maui, el ‘trickster’ maorí por antonomasia, trasunto apropiado de la figura del escritor contemporáneo, contiene en sí mismo toda la historia del mundo y su diversidad geográfica, pues ha recibido el don divino que le permite transmutarse en otras voces, otras historias, o personificar el silencio que contiene todas las posibilidades de la palabra aún no dicha. El juglar innominado de *Música Ficta*, capaz de modificar sus notas a voluntad en un impulso de creación artística que desconocía, la monja Hildegard von Bingen, que ve salir por su boca poemas y profecías dictadas por una fuerza sobrenatural, y Anne Kennedy, manipuladora de la palabra escrita, son otras tantas manifestaciones del espíritu dúctil y maleable del Maui literario.

Kennedy revela la historia (*story*) de su novela en la página 127 de la misma, y lo hace siguiendo, casi, los cánones más ortodoxos del romance (*romance*) medieval y por boca de su juglar:

This is *Música Ficta* –And this is what it’s about. A young boy becomes a prince, for obvious reasons. The prince becomes a vagabond– it’s stifling being a rich kid. The vagabond becomes a jongleur because that is the fashion, and it becomes his greatest ambition that he should live between one note and another, like Mozart. But then the jongleur meets a woman.

La transformación del niño en un príncipe “for obvious reasons” es necesaria, pues para arraigar un mito se necesita un héroe de origen noble que tenga un propósito lo suficientemente digno como para que su peregrinación tenga un carácter épico. El príncipe juglar de *Música Ficta* ansía nada menos que la inmortalidad (‘to live between one note and another’) por lo que sus incursiones en el intrincado mundo del arte están ya dignificadas. Tiene, además, un parangón que le guía, Mozart, con lo que su unión con la historia atemporal queda sellada. Hasta aquí el romance.

La novela se prelude en el “but then” de la última frase, que introduce la complicación argumental, complicación que va a ir unida a las diferentes manifestaciones de la creación artística, musical unas veces (música ficta), literaria otras (*música ficta*). La coincidencia nominal las solapa de manera tal que, al intentar desligarlas, llevamos a cabo la actividad integradora que, sin duda, busca Anne Kennedy.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians define música ficta en los siguientes términos:

(Lat.: ‘false’ or ‘feigned music’). The term used loosely to describe accidentals added to sources of early music, by either the performer or the modern editor. More correctly it is used for notes that lie outside the predominantly diatonic theoretical gamut of medieval plainchant, whether written into the source or not.

Kennedy descompone esta definición y la disemina en las páginas de su novela; habla unas veces de *false music*, otras de *chance music*, otras de *accidentals*, pero lo que le interesa resaltar es el carácter innovador de la composición, el juego artístico que

cualquier innovación comporta y la importancia del componente imaginativo necesario para llevar a cabo un cambio tan radical.

M. Bernstein y M. Picker, al tratar la música medieval, describen cómo “instead of the uniform triple meter of the 13th ct. music, composers sought to employ all meters... and all manner of note values, rests and syncopations.” (120) Esta pluralidad es la que enriquece la vida de la imaginación, a la vez que deriva de ella, puesto que es un producto artístico. Kennedy tiene interés en destacar la artificialidad de la composición y en ampliar su importancia a la literatura:

The process of altering the third itself was called *música ficta*, falseness in music, because it was the triumph of art over nature and science over nature, music over wind, poets over life. (97)

Anne Kennedy va a estar bien asistida en su empresa, ya que la fértil comunidad literaria le ha deparado un contrapunto en la otra parte del globo. En 1992 Peter Ackroyd publica en Inglaterra *English Music*, una novela empeñada en la misma misión integradora y pluralista que Anne Kennedy. Ackroyd restringe el ámbito de su *English Music* a la cultura específicamente inglesa,¹ pero su método literario es paralelo al de Kennedy, si no en la forma, sí en el contenido temático. La obra se basa en dos personajes, padre e hijo; el primero es un visionario ejerciendo de curandero y de mago, el hijo quiere, en un principio, emular a su padre, luego se conforma ya con estar a su lado como ayudante de pista en el circo. La comparación con la visionaria Hildegard y el juglar queda patente.

También ambos personajes se consideran vagabundos, y Ackroyd incorpora la tradición literaria de la peregrinación a su obra. Timothy, el hijo, que disfruta con la música y ve en ella su salida profesional más viable, vaga en sueños por las distintas obras de la literatura inglesa: Bunyan, Carroll, Dickens, Defoe, son sólo algunos de los nombres que escriben para Timothy un fondo y un tiempo en el que desarrollar su imaginación. La música permanece, sin embargo, como la gran integradora cultural:

There is an organic unity between past and present, and an inner sense which responds to it just as the physical senses respond to the material world... you must move from sense impressions to the imagination and from there to the historical understanding. (125)

Las incorporaciones literarias y musicales de *English Music* son directas, plagadas de datos evidentes para su identificación y con ilustraciones alusivas pertenecientes a diversos tiempos históricos. *Música Ficta* también tiene abundantes ilustraciones, pero son crípticas alegorías dibujadas por John Reynolds sobre diversos instrumentos musicales, y sus incorporaciones literarias son menos obvias. Un buen ejemplo lo constituye Sylvia Ficta, quien aúna en su nombre varios temas: es la desencadenante de la trama, puesto que es el nombre de la mujer que llevaba la narración más allá del romance medieval, es la personificación de la música, por su apellido, y es el tributo que la autora dedica a uno de los grandes narradores en lengua inglesa, James Joyce. La clave para la interpretación de su nombre está en la página 186 “when the Ficta is about to fall with a splash into the Seine, which has changed direction and so now they are on the Rive Gauche;” Sylvia Ficta recuerda a la Anna

Livia de *Finnegan's Wake* en cuanto se hace explícita su conexión con el río, no con el Liffey pero sí con el Sena, el río de París, lugar donde Joyce publicó su *Ulysses*, que cambió el curso de la literatura, si bien ésta sigue siendo de la misma naturaleza.

El arte se constituye, pues, como el gran modificador, el que es capaz de modificar realidades aparentes, relaciones cotidianas y vidas sin esperanza. El tema de *música ficta* es “the richness of imaginary life compared with the life we have found ourselves unwillingly in the middle of” (53), y en *English Music* se nos insta: “Music is a divine madness. Sing! Play! Do something to lift your mediocre little lives!” (193)

La música está definida en *música ficta*, a la manera clásica, como “a wind”, el hálito creador de inspiración divina que da vida en el Génesis a la materia inerte y que barre, en Shelley, las hojas ya caducas.

the music, a wind (3)
 a wind is holding all matter together (5)
 how everything is the matter (4)
 a wind had once held all matter together, and now it was
 blowing all that mattered apart (188)

Esta (re)composición de diferentes líneas de *música ficta* apunta a la fuerza del arte para crear sentido y dar cohesión a todos los elementos que lo integran, pero advierte de su mutabilidad en el tiempo (‘once’, ‘now’) y en el espacio (‘blowing apart’), de su capacidad de construir, desconstruir y reconstruir formas y significados. Peter Ackroyd, fiel a su ordenada composición en *English Music*, donde alterna un capítulo de la vida de Timothy con un capítulo sobre uno de sus sueños literarios, ve el movimiento artístico como un proceso más moderado que el que preconiza Anne Kennedy: “It is never quite the same poem, or the same music. It changes as it’s handed down from composer to composer, from generation to generation. There is always something inherited, and there is always something new.” (197)

El impulso creador y la materia sobre la que éste ha de ser proyectado sufren, pues, alteraciones en su relación, pero ambos permanecen detectables a lo largo de la historia del arte. Hay también un componente fundamental inaprensible excepto en su manifestación gráfica y acústica, un elemento compuesto únicamente de presente, susceptible de tener un futuro en la memoria de quienes son receptivos a su importancia: “a note from a piano, where does it disappear to when it is played, and where does a dream go when it is dreamt?” (*M.F.*:32). Si, partiendo de esta pregunta retórica de *música ficta*, podemos establecer la ecuación de que las notas son a la música (verificable desde la perspectiva de la experiencia cotidiana) lo que los sueños a la literatura,² la definición de literatura correspondería, pues, a la respuesta a otra pregunta retórica de la novela y sería “the turning over of a dream disturbed in its sleep” (60). La literatura manipularía, entonces, ese trastorno para crear la tensión necesaria que dé lugar al suspense, a la dilación de la solución, en una palabra, al entretenimiento de los lectores.

Ackroyd, consistente con su visión armónica de la cultura, recomienda: “The closer the parts the better the harmony, as you know, so do not put them too far asunder or else your harmony will vanish” (217); pero la música ficta medieval busca precisamente romper la armonía establecida separando, a voluntad, las notas de los acordes establecidos. El resultado final dependía de la voluntad del músico, y de su capacidad la calidad artística del producto.³ Kennedy crea su literatura ficta trastocando el or-

den cronológico esperado por lectores más pasivos y les envuelve en una búsqueda ('quest') postmodernista que les hace reflexionar sobre la naturaleza del arte y sobre su propia función en la creación de cultura. Pero, de nuevo, los elementos básicos se mantienen: "As in dreams, the intervals between notes could seem like a very long time when you are in them. It is impossible to tell how long they will take and there must be something to keep people amused" (63); la dilación de un final definido, o la carencia de él, los cambios y trueques en las líneas narrativas, cronológicas y espaciales, son *accidentes* válidos, pero la capacidad de entretener es ineludible en cuanto que es esencial y debe permanecer en cualquier tempo literario.

La función del receptor de aquel hálito creador no es, pues, tarea fácil; servir de intermediario entre las musas y la humanidad y dar sentido a una materia informe, careciendo de unas normas rígidas que seguir, no es una posición muy buscada. Aquellas personas sorprendidas con el don que les permite oír las notas y captar los sueños que flotan en el ambiente reaccionan con violencia; una monja de la Orden del Sagrado Corazón, de Wellington, Nueva Zelanda, al verse asediada una mañana, en su celda, por voces ajenas, "was struck with terror and put her hands to her ears to protect herself from the demonic barking." (*M.F.*:50)

Pero su hermana de hábitos, Hildegard von Bingen, prefiere considerar un don divino lo que la neozelandesa define como ladrido demoníaco. Hildegard oye y comunica con sus palabras lo que sólo resuena en su cabeza:

The Dark Ages, lit
The divinity of music
A dove hovering with an urgent message
The gift of hearing (*M.F.*:29)

Hildegard, ofrecida al convento por sus padres a los ocho años en acción de gracias por los beneficios que Dios había enviado a la familia, cree resignarse al silencio y el encierro ('Dark Ages') hasta que vislumbra una salida apoyada en la fuerza de sus visiones; confiere categoría divina a lo que es capaz de crear y designa al Espíritu Santo ('a dove') como su dador de lengua.

En posesión ya del don del oído y del don de la palabra, Hildegard, condenada por sus votos al recogimiento y condenada por la sociedad a no saber escribir, tiene que esperar aún pacientemente⁴ a que su poder sea reconocido y admitido por alguien con capacidad de acción. Hildegard espera, con sus sueños golpeando las paredes de su celda, hasta que "she could stand it no longer, the ecstasy of seeing the despair of silence" (69) y cae enferma. Será, por fin, su confesor quien se rinda a la calidad de sus visiones y le consiga permiso para ser ayudada por un monje, transcriptor de sus palabras y maestro de escritura.

Hildegard entra, así, en el campo del arte y aprende a manipular las palabras y el poder que éstas confieren. Gracias a la palabra sale de su celda de manera gradual: en la página 18 "peers through the grille" y ve el cielo, y esa misma capacidad de "ver" supone para ella un cambio significativo en su existencia; cuando vuelve a mirar por el enrejado, 61 páginas después, ya convertida en abadesa, ve a los juglares, y su mundo se ensancha de manera definitiva. Su identificación con el juglar une sus manifestaciones artísticas, visiones/música/narración oral, y Hildegard, abierta a las múltiples posibilidades de la intercomunicación y la intertextualidad, recibe la distinción de un diminutivo épico, un apodo revelador del significado de esta mujer en la

historia: a partir de aquí se la conocerá literariamente (propugna *música ficta*) como “Garde (for short)” y constituirá un preludio claro de la cultura del siglo XX.

La puerta del convento se convierte, por fin, con la llegada del juglar y su música, en mero umbral de dos mundos: se cierra al mundo exterior, pero también se abre a él. El juglar entra, innovador, en posesión de la técnica de la música ficta y departe con Hildegard, para quien dicho arte era cosa natural, ya que la transcripción de sus sueños no era sino una transposición alegórica de lo que oía; su literatura representaba:

the way hearing is retold to make of imperfection, perfection, to make of difference, sameness.

And from then on the hearing of difference between one key and another required a special sort of hearing, a stretching of the imagination akin to the original, natural stretching. (46)

Monja y juglar, narradora y músico, comparten su arte en una imbricación inseparable por definición: está en la naturaleza de la juglaría el cantar las letras de los trovadores, y Hildegard von Bingen recibe y recita lo que luego va a ser recogido gráficamente. También Timothy y su padre comparten música y palabra en sus actuaciones, buscando un efecto que un sólo arte no lograría alcanzar.

En todos los casos se verifica el interés por la audiencia, la evidente auto-consciencia de los artistas, que se recrean en su propio proceso de producción hasta identificarse con el receptor. Los juglares de *música ficta* “become an audience listening to the allegories of their own trade” (14), Timothy se desdobra en productor y receptor de las visiones de su padre, y Hildegard, que había producido el cambio con su obra, lo escucha metamorfoseado de boca de los juglares. La confusión de todos los factores artísticos se plasma, una vez más, en un poema:

They set out to write
of her but instead
they wrote of
themselves, or was it
she who had written
of them? (53-54)

La coincidencia y la imbricación de elementos tan dispares, pero tan equivalentes a la vez, completa sus posibilidades dialécticas en la siguiente cita de Foucault: “We are difference... our reason is the difference of discourses, our history the difference of times, our selves the difference of masks. That difference, far from being the forgotten and recoverable origin, is this dispersion that we are and make.” (Hutcheon:65)

Tanto Kennedy como Ackroyd dispersan la diferencia y la convierten en coincidencia, articulada en varias posibilidades, al superar los límites del discurso, del tiempo y de las máscaras intransferibles con su confusión de narradores y narrados, de personalidades y de movimiento en el espacio y en el tiempo. El propio juglar habla de la necesidad de multiplicar su función, de atender a su arte desde varias perspectivas, pues “there are many points of view but there is only one view.” (32) Kennedy y Ackroyd están corroborando esa teoría como artistas individuales en la pluralidad de su propia obra y como autores complementarios, compartiendo una misma visión, a la manera de Hildegard y el juglar.

Cada una de las personas/personajes involucrados en el proceso de creación artística ve u oye lo que otros no apreciaron y lo comunica de acuerdo con sus posibilidades. El juglar reconoce e introduce un cuarto tiempo que va a revolucionar el mundo de su arte al establecer, ya de manera irrevocable, la diferencia, si bien, como ya vimos, se trata de la diferencia en la igualdad. Ese cuarto tiempo, que altera sustancialmente el orden establecido hasta ese momento en tríadas, corresponde, en la alegoría de *música ficta*, al invierno, que estaba “very wintery indeed, after many years of not being touched.” (24)

El juglar se atreve a despertar la música dormida del “trovador austero,” a recrear las posibilidades existentes en ese invierno que nadie había querido y pocos hubieran podido pulsar, y amplía la nómina de la historia del arte “ad infinitum”. De la misma manera que Beethoven “saw what is not heard” (180) y amplió el ámbito del sonido, y Hildegard “gazed at her thoughts long enough” (9) y dio un gran impulso adelante, con su osadía, a las posibilidades de las mujeres. Estas “agramaticalidades” de ver lo que se ha de oír y de contemplar lo que es sólo una posibilidad inmaterial, marcan la diferencia entre el artista y el que sólo es capaz de percibir lo ya creado. Pero este mismo hecho, como la puerta del convento de Bingen, sirve de punto de fusión: el artista sale de sí mismo y se comunica con el receptor de su arte. Ackroyd lo recomienda con frecuencia “remember your English music, so that you might be transported out of this island state” (173) y Timothy, inmerso activamente en otro de sus sueños, en lo que equivaldría al invierno del juglar, repite que se ha convertido en “so much part of the music that I lost all sense of my present reality.” (194) Así se verifica, una vez más, con Kennedy y con Ackroyd y en sus obras, que “within the desire of their difference they are exactly the same.” (*M.F.*:22)

Anne Kennedy va a ampliar aún más los márgenes de su novela con la inclusión de otras posibilidades, derivadas en el medievo de la pura deducción y evidentes hoy en día por la fuerza de una tradición ya consistente. La impresionada audiencia de los juglares, dispuesta a admitir la evidencia de una cuarta voz, aparentemente discordante pero ya imprescindible y notoria, incluso por ausencia, percibe una quinta voz, “the silent voice,” (129) en la ejecución de la obra. Esta voz silenciosa sería más moderna aún que la música ficta, pues la seguiría en el tiempo, si bien derivaría de la ampliación de márgenes y del juego de igualdad y diferencia a que la ficta da lugar. La quinta voz detectada por la audiencia de los juglares nos remite en *música ficta* a las voces que acosaban a la monja neozelandesa en la página 50 del libro; lo que ella percibe como “demonic barking” recibe el nombre de “Wolf Fifths,” una innovación más aterradora aún, por romper más tabúes, que la propia conmoción de la música ficta. La monja neozelandesa rechaza involucrarse con tal peligro y la voz permanece silente, y la monja, anónima. Será Hildegard von Bingen la que aceptará, como ya vimos, el reto de comunicar el mensaje que ronda la estrechez de su celda, si bien su preparación para esta misión es nula y sólo puede llevarla a cabo después de muchas dificultades.

Resulta evidente, en este punto, a quién pertenece esa “quinta demoniaca”; todas las referencias apuntan a la voz de las mujeres. Por una parte, el hecho de que sean dos mujeres, en la novela, las que son capaces de percibirla, y que sean monjas, única ocupación que permitía a las mujeres tranquilidad suficiente para pensar, aunque no fuese de manera autónoma; que dicha posibilidad se dé sólo después de que la ficta haya descolocado el centro tradicional y los habitantes de los márgenes tengan acce-

so a algo de protagonismo; que la audiencia medieval relacione esa quinta voz, tan diferente, con una misa escrita en honor de Nuestra Señora:

people hearing its four voices began to wonder whose was the fifth, the silent voice - who had written this Messe de Notre Dame? Who could have conceived of such difference? (129)

Es importante también que el hecho en sí suponga una transgresión sin precedentes, después de que durante siglos “composers had been primarily interested in setting the Proper.” (129) donde el juego de palabras ‘Proper’: marco fundamental de la misa / ‘proper’: lo que es apropiado, apunta a la moral religiosa y social que mantuvo a las mujeres calladas y anónimas durante gran parte de la historia.

Volvamos de nuevo a la monja de Wellington para leer (50-51) cuál fue el precio que tuvo que pagar por despreciar la inspiración, si bien es cierto que, al permanecer en la ignorancia, no llega a comprender su castigo, como no había llegado a comprender su gloria, mientras “resume(s) her dressing demurely.” La hermana del Sagrado Corazón (posiblemente el final de su historia literaria hubiese sido muy diferente si hubiese pertenecido a las Hijas de María) se ve reflejada en un espejo sobre la pared de su celda justo en el momento en que percibe los sonidos emitidos por Wolf Fifths, y queda anonadada, no sólo por la fuerza de la voz, como vimos anteriormente, sino porque “there was no mirror on the wall as the order forbade the trappings of vanity.”

La monja, fiel hija de Dios, cual si hubiera nacido de su cabeza, pide ayuda al Padre, que acude inmediatamente y “because (He) had created the world He was the stronger” y vence. Tan pronto como desaparece el peligro que la impulsaba hacia “evil/ strife/dissonance” desaparece también el espejo y la monja deja de ver su imagen. La falacia del poder patriarcal de llamar “trappings of vanity” a la percepción de la propia presencia queda así sin ser revisada y la neozelandesa pierde su oportunidad de reconocerse en su diferencia y de inscribirse individualmente en su historia y su cultura. No sabe rescatar su identidad como descendiente de Eva y permanece ajena a su propia tradición y genealogía.

Hildegard von Bingen crea, por el contrario, un nombre para sí misma, y con él se pasea por la historia, y, bajo la protección de una identidad personalmente trabajada, sabiendo quién es y cuál es su misión, firma frases como la siguiente: “Now, to the scandal of men, women are prophesying,”⁵ y profetiza en versos como éstos:

and all the elements of the world
which had formerly lain in great peace
became turbulent and displayed
frightful terrors⁶

Tomando como referencia, una vez más, a la monja de Nueva Zelanda, esta profecía puede muy bien preludiar las voces que se van a incorporar a la cultura, al arte y la historia bajo el ámbito de “the silent voice”. Los elementos que se van a rebelar son las mujeres que “in great peace”, en la ignorancia y sumisión de la hermana neozelandesa, van a prestar oídos a los “frightful terrors” que aquella percibía.

En *English Music* la quinta voz permanece silenciosa, al tratar la novela de un mundo eminentemente masculino, donde las mujeres son ausencias o meras funcio-

nes arquetípicas: la caricia de carácter maternal, la tentadora de la adolescencia, la compañera sexual y la cocinera. Si bien entre Tim y su madre muerta se establece una relación extrasensorial en el tiempo que éste ocupa la habitación que había sido de ella antes de casarse. El primer contacto, curiosamente, recuerda el acecho de Wolf Fifths en la pequeña celda:

I was listening to my mother's own record in her old room and, as I lay there, the very sounds became imbued with her presence. But I sat up in bed, alarmed, when I heard a sudden distortion of the music - not so much a break or jump, but a lengthening of the notes. And then I believed that I could hear a woman sighing. (109)

Tim acepta esta presencia, sigue los pasos musicales de su madre y estudia con ahínco durante todo el tiempo que dura su estancia con los abuelos maternos; su identificación con su madre es tal que en momentos de desánimo se pone un viejo vestido malva de ella y, así transmutado, puede consolarse con desahogos tan “femeninos” como el llanto. Timothy ejerce, pues, si bien de manera transitoria, de ventrílocuo de la voz silente y, a través del color malva, reconoce su deuda de género: “whenever I see that colour now, I think of my mother” (112).

Durante este período de exploración adolescente, en el que, simbólicamente, está acompañado de un perro llamado Friday, Tim, siguiendo el mandato de su padre, se vuelca en el mundo cultural de la “English music” para salir de su mundo insular. Pero esta actividad crusoniana tan épica y masculina del rito de iniciación y el acceso al conocimiento se confunde con la actividad considerada femenina del desarrollo de los sentimientos y el afecto en el momento en que el sentido cultural amplio de la “English music” se concreta sencillamente en *music*, a la que Tim considera “(the) one saving grace in my life” (193). La personificación de lo femenino en la música viene avalado por el hecho de que la madre de Tim se hubiera llamado Cecilia, como la santa patrona de los músicos. El final de la adolescencia de Tim, el momento en que recibe el título de bachiller y tiene que tomar una decisión, se consume en un ritual que cierra el ciclo de lo femenino en su vida: en la habitación de su madre, con un nuevo perro, Monday, que simboliza el comienzo de otra etapa, Tim tiene “a vision of (him)self surrounded by music;” (227) con este abrazo simbólico de lo maternal Tim vuelve, al día siguiente, al mundo masculino de su padre y abandona la quinta voz definitivamente.

Explorada ya la naturaleza de la música y del arte en general, considerados los elementos que conforman el proceso, tales como el artista y la audiencia, analizadas también las reacciones ante el impulso de crear y las consecuencias derivadas de abrirse o negarse a tal fuerza, vistos, en fin, la pluralidad de aspectos de una misma naturaleza y los múltiples efectos de una sola causa, a los autores sólo les resta constatar la crítica de su propio quehacer para que su obra pertenezca de principio a fin y por definición al más genuino estilo postmoderno. Kennedy pone en boca de Rubinstein un juicio compartido por muchos, que le es más fácil memorizar una sonata de Mozart que una obra contemporánea:

In the time it takes to travel from Auckland to South Auckland I can commit an entire Mozart sonata to memory, and go home in the evening and play it to my wife. But not this music with so many extra sharps and flats, and five beats to boot. (201)

En unas pocas líneas Anne Kennedy establece cuatro referencias temporales: la de la música ficta medieval ('with so many extra sharps and flats'), la de Mozart en el siglo XVIII, la propia de Rubinstein y la de la música estrictamente contemporánea. A la vez que la cita anterior apunta hacia una literatura postcolonial en la referencia espacial a Nueva Zelanda, y a la literatura feminista en ese quinto tiempo que avanza a la ficta (también a la Sylvia Ficta literaria) un buen trecho en su desarrollo. En cada uno de estos momentos de creación el artista "oye" o recoge el aspecto que busca, la combinación que responde a sus preocupaciones éticas y estéticas, y plasma la pasión individual y social que le mueve. Cada uno es un momento en una progresión espacio-temporal del arte, "One gives place to another. Foundations laid upon foundations. The end of one is the beginning of another," (*E.M.*:92) pero todos están presentes en cada uno de ellos, todos están presentes en potencia en la primera obra creada y todos están en la última en cuanto a la tradición establecida, pero, como decíamos al principio, la tradición afecta y amplía a la potencialidad y ésta hace que la tradición esté en cambio continuo.

El proceso es largo y complejo en cada segmento temporal y en la consideración individual de cada uno de los integrantes del hecho artístico. Pero también se trata de un proceso simple en su estructura básica: el universo está compuesto de pensamientos y sueños, notas y ruidos, que escritores, músicos y visionarios recogen e interpretan para comunicarlos a audiencias, lectores y juglares:

a novelette
 she has imagined, *Música*
Ficta, meaning beauty
 is falseness and things
 are not the way they seem (92)

El poema de Kennedy une la música y la literatura, integra asimismo el elemento de realidad e imaginación y nos refiere al impulso holístico esencialmente postmodernista de que hablábamos al principio. La propia Anne Kennedy resuelve la dicotomía realidad / imaginación en una de sus narraciones breves: "There is no need to imagine anything / to imagine anymore. It is all there already,"⁷ todos los ruidos, todas las imágenes están latentes.

La persona que puede concretarlos comienza reconociendo su don en su propio interior, para dudar de su capacidad en el momento de comunicarlo al exterior; esta duda se manifiesta en la dialéctica artística y en la dialogía de las obras de arte, hasta que "these thoughts once wondering would now be knowing" (*M.F.*:158) y el proceso, completo una vez más, está preparado para ser reabierto de nuevo, simultáneamente, por muchas dudas, muchas voces y muchos tiempos.

Notas

1. "...'English Music', by which he meant not only music itself but also English history, English literature and English painting." (21)
2. Ya Heráclito relacionaba la creación de historias con los sueños, cuando postulaba que los que duermen habitan mundos separados y los que están despiertos, el mismo.

3. "The application of *música ficta* was considered part of the performer's art." (803) *The New Grove Dictionary*.
4. No es de extrañar que la Hildegard von Bingen que vivió en el siglo XII confesara sentirse "wretched and more than wretched in my existence as a woman." (Turpin:94)
5. Frase extrapolada de la obra de Hildegard von Bingen y utilizada por Anne Kennedy como preámbulo a su *música ficta*.
6. Si bien los versos están recogidos en *música ficta* (70) corresponden a una traducción de la obra de von Bingen hecha por Barbara Newman.
7. Susan Davis & Russell Haley (Eds.) (1989) "World", *The Penguin Book of Contemporary New Zealand Short Stories*. Auckland: Penguin, pp. 339-345.

Bibliografía

- ACKROYD, Peter (1992) *English Music*. London: Hamish Hamilton. London.
- BERNSTEIN, Martin & Martin PICKER (1972) *An Introduction to Music*. New Jersey:Prentice-Hall.
- DURING, Simon (1992) *Foucault and Literature. Towards a Genealogy of Writing*. New York: Routledge.
- HUTCHEON, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- ISERNHAGEN, Hartwig (1990) "Fables of Interculturality: Some Contemporary South Pacific Narratives", *Commonwealth*, 12: 2, Spring, pp.40-51.
- KENNEDY, Anne (1993) *música ficta*. Auckland University Press.
- LE CAM, Georges-Goulven (1990) "The Marriage of Myth and Mind in Modern New Zealand. Or How to Reach the Holistic Formula", *Commonwealth*, 12: 2, Spring, pp. 52-67.
- NEWMAN, Barbara (1987) *Sister of Wisdom: St. Hildegard's Theology of the Feminine*. Berkeley: University of California Press.
- SADIE, Stanley (Ed.) (1980) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (20 vols.). London: Macmillan.
- TURPIN, Joanne (1990) *Women in Church History*. Cincinnati (OH): Messenger Press.