

Surcos sonoros

*La música en la novela
contemporánea*

Rodrigo Guijarro Lasheras

Surcos sonoros

*La música en la novela
contemporánea*

CÁTEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

1.ª edición, 2025

Ilustración de cubierta: Hilma af Klint, *Los diez más grandes*, núm. 9
(detalle), 1907

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Rodrigo Guijarro Lasheras, 2025
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2025
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
Depósito legal: M. 22.581-2024
ISBN: 978-84-376-4839-2
Printed in Spain

Índice

AGRADECIMIENTOS	13
PRESENTACIÓN DESDE LALENTE DEL TELESCOPIO	17
INTRODUCCIÓN. Cómo leer la música de la literatura	25
<i>Save it pretty mamma</i> y Berthe Trépat	25
Intermedialidad	29
Cuatro imitaciones	32
Melocentrismo	38
Hablar música y otros discursos	42
Qué hacemos cuando leemos música	48

PRIMER SURCO LA MÚSICA DE LAS ESFERAS

1. Las peripecias de una idea	57
Una música cambiante	57
Las músicas de la música	60
Movimiento continuo	68
2. Órbitas novelísticas	77
La música de las microesferas (R. Powers)	77
Dos corcheas acentuadas	77
Engañar al cerebro	79
Biocomposición	83
Lo invisible	87

De lo inaudible a lo invisible (S. Russomanno)	88
Niveles de realidad	92
La música del tiempo	96
La música de la complejidad (L. Sagasti)	100
El absoluto vibratorio (D. Guebel)	109
El mutismo de las esferas (B. Labatut)	115
En resumen	122
Para saber más	127

SEGUNDO SURCO
MÚSICA EN LOS MÁRGENES:
DEL POP AL GÉNERO NEGRO

1. Historias como CD	131
Introducción y marco	131
¿Qué es una superestructura musical?	133
¿Cómo contribuyen las superestructuras musicales al desarrollo narrativo?	138
Direccionalidad y reinicio (R. Fresán)	139
Desarrollo, atmósfera y compromiso político (T. Reverdy) ...	141
Metanarraciones (A. Orejudo)	147
Diversidad, paratextos y complejidad (T. M. Wolf)	149
Superestructuras pasadas, presentes y futuras	151
2. Música policiaca	155
Del modernismo a la etiqueta de género	155
La música supeditada	158
Un músico frustrado	164
Hacia el predominio de lo musical	167
La metafísica del género policiaco	170
El misterio de Bach	172
El valor de las metáforas gastadas	174
En resumen	178
Para saber más	180

TERCER SURCO
PARTITURAS LITERARIAS

1. Hacia una tipología	183
La pluralidad de medios	184
Contextos de aparición	188

Partituras intradiegéticas	191
Partituras extradiegéticas y la novela partitura	196
¿Quién narra la partitura?	198
Deixis y tipografía	202
2. Qué hacen las partituras literarias	207
La ilustración de la música tematizada	207
La ilustración de la música imitada	208
<i>Estimulacros</i> musicales	211
Metáfora externa y musicalización	217
En resumen	220
Para saber más	221
EPÍLOGO. La pregunta con respuesta (variación sobre un tema de Ives)	223
BIBLIOGRAFÍA	227

Para Francisco González Fernández

Agradecimientos*

Hay al menos tres cosas que hermanan la creación literaria con la escritura argumentativa, académica y ensayística. En primer lugar, que llega un momento en el que hay que poner punto final, aunque uno quisiera seguir revisando, matizando y corrigiendo eternamente. En segundo lugar, escribir es ponerle puertas al campo. Siempre hay ideas, párrafos y vías de estudio que, siendo interesantes y prometedores, quedan descartados por diversos motivos: en algún sitio hay que colocar la puerta. Tercero, que uno debe asumir que sus encomiables intenciones iniciales no van a verse nunca plenamente realizadas, que la tinta y el papel son las dos piedras que fosilizan las ideas que coletean de aquí para allá en la mente, y que la vida que tenían antes de quedar atrapadas entre la espada del bolígrafo y la pared del libro siempre será más plena y multiforme que la existencia fantasmal que adquieren cuando uno las extirpa de la materia viva del cerebro. Las tres se resumen en una única frase: escribir es saber perder. O tal vez mejor dicho: para escribir bien, hay que saber perder. Espero que la ayuda que de muy diversas maneras me han brindado tantas personas haya conducido a una derrota honrosa. Todo lo que se aleje de tales derroteros, claro está, es imputable únicamente a la impericia del autor.

El problema del trabajo intelectual no es la crítica ni el error, sino el aislamiento. Gracias a la amabilidad y buena voluntad de diversas

* Este libro se ha realizado en el marco de un proyecto de investigación homónimo con referencia PID2022-137782NA-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

personas, creo que este libro ha conseguido esquivar, al menos en su fase prenatal, dicho peligro. Solo queda desear que lo sortee también ahora, cuando más lo necesita y deja de recibir los nutrientes de su autor para ver la luz negra de la imprenta. Si bien en la tradición inglesa existen los famosos *companions*, que suelen poner sobre la mesa un estado crítico de la cuestión sobre un área, tema, movimiento, autor, concepto o problema, y a pesar de que incluso existen algunas colecciones como la de Oxford Bibliographies, resúmenes puramente bibliográficos de trabajos que cimientan las vías de estudio, enfoques, corrientes y conocimientos disponibles sobre un tema dado, creo que la dispersión de las muchas publicaciones existentes en cientos y cientos de revistas y editoriales, sumado a lo dispendioso que a menudo resulta su compra o consulta, hacen que en ocasiones falte un buen trabajo previo para establecer el punto de conocimiento al que ha llegado una disciplina, cuáles son las ideas o teorías más refinadas que actualmente ofrece o incluso cuáles son sus corrientes y tendencias. El estado de la cuestión de un campo es a veces un terreno brumoso en el que el especialista va aprendiendo a orientarse poco a poco con el paso de los años, igual que solo empezamos a ver los contornos de una habitación a oscuras cuando llevamos varios minutos, incluso horas, tumbados en la cama.

Mi intención ha sido que *Surcos sonoros* sortee lo mejor posible este problema y que se construya o dialogue con las aportaciones más importantes que hasta la fecha se han hecho en el terreno de los estudios músico-literarios. Lo concibo como un desarrollo a partir de un libro anterior, *Punto contra punto. Una teoría de la música en la literatura*, en donde quise ofrecer, además de una contribución a varias cuestiones abiertas, una guía para el estudio del campo basada en los trabajos más recientes. En este sentido, he de mencionar que la estancia que realicé en la Universidad de Oxford en el Michaelmas Term de 2021 y el Hilary Term de 2022 en el marco de un proyecto realizado gracias a una beca Leonardo me permitió tener acceso a todos los libros y artículos que pudiera desear. Gracias a la profesora Laura Lonsdale, que me dio la oportunidad de trabajar allí durante varios meses y debatió conmigo varias cuestiones en las que investigaba. También ha sido importante la estancia que realicé en Buenos Aires en 2023 gracias a la profesora y escritora María Rosa Lojo, durante la que conocí algunas de las obras que aquí estudio. Pero, ante todo, este libro es el resultado directo de un proyecto de investigación homónimo financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, sin el cual no habría tenido el impulso necesario.

Me doy cuenta de que, para lo solitaria que es la tarea de escribir, hay mucha gente a la que debo darle las gracias. Gracias a Francisco González Fernández, que me orientó y apoyó en diversos momentos de gran relevancia para mi vida profesional. Gracias a James Phelan por sus comentarios inteligentes, que mejoraron una parte de un capítulo cuya versión inglesa se publicó en la revista *Narrative*. Gracias también a Luis Valdés Villanueva, que me dio la oportunidad de hacer algunas traducciones que han enriquecido las ideas aquí expuestas y ha sido siempre un gran apoyo. Y a Manuel Crespo y Daniel Jaime, que me honran con su amistad. También me gustaría manifestar mi profundo agradecimiento a los miembros de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid (y de otras universidades) que me brindaron un inmenso apoyo y afecto en abril de 2024. *Sapientia Aedificavit Sibi Domvm.*

Presentación desde la lente del telescopio

«Las melodías que se oyen son dulces, pero más dulces son las que no se oyen». Quien piensa esto es Peter Els, compositor y químico aficionado protagonista de *Orfeo* (2014), de Richard Powers, una de las novelas sobre música más logradas de lo que llevamos de siglo, y lo pronuncia, en el silencio de su mente y como paráfrasis tal vez inconsciente de Keats, a propósito de las melodías que se esconden del oído en las voces intermedias del entramado polifónico, quizás igual que las ideas se ocultan en los meandros sintácticos de esta oración, que ya alcanza varias líneas, o de otras aún más prolijas de las que muchas obras literarias se sirven como potente recurso expresivo. *Surcos sonoros* se concibe como una aproximación a otras melodías que tampoco se oyen y que veremos relacionadas con las que Els imagina, a saber, las que contienen muchas novelas que imitan patrones, técnicas y estructuras de la música, como las oraciones de sintaxis compleja y abigarrada que podrían imitar un pasaje musical en el que intervienen más voces de las que el oído es capaz de captar, o con una estructura más compleja de la que nuestra mente, aun entrenada, puede procesar.

La razón de su mutismo es clara: no se oyen porque las palabras impresas sobre un papel, al contrario que la música de Peter Els, ni suenan ni pueden sonar, no importa lo hábil que sea el escritor. Sin embargo, como se deriva de la frase inicial que he tomado del flujo de pensamientos de Els, este silencio puede ser más dulce que el sonido. Aunque no sean *musicales*, las novelas que imitan rasgos de

la música pueden sonar en nuestra mente y construir sus propios patrones de sentido para generar una sensación extraña (es decir, literariamente valiosa) en el lector. Este libro, como ya indica su título, no estudia la novela musical (es decir, influida formalmente por la música) en un sentido general, sino que se centra en determinadas manifestaciones y desarrollos que ha tenido en las últimas décadas y que apuntan, desde su heterogeneidad, a varias ideas comunes que convergen en la eufónica metáfora del *surco sonoro*.

Surcarán las aguas de este libro novelas que contienen partituras, que reinterpretan la idea de la música de las esferas, que se estructuran y se presentan como grabaciones en formato CD, o que avanzan en la investigación del crimen a través de las matemáticas de la música. En otras palabras, líneas que atraviesan las notas para formar pentagramas, muescas concéntricas que una aguja descifra en el vinilo, elipsis planetarias como senderos impresos en el espacio, ondas sonoras, en definitiva, que se propagan hendiendo el aire: surcos sonoros. Pero la metáfora del título es doble e incluye también el adjetivo: porque los surcos figurados de estas obras no suenan, sino que cifran el sonido en silencio, igual que los surcos que el escritor dispone sobre el papel en blanco. La partitura no es música, las incisiones en el vinilo tampoco y por supuesto no lo son las órbitas de los planetas. La sonoridad de tales surcos, entonces, es de segundo grado, es una figuración literaria que solo puede alcanzarse en la mente del lector.

Cada uno de los capítulos de este libro está dedicado a un surco particular, a una muesca concreta que la música ha dejado en la literatura contemporánea. El primer surco se ocupa de la teoría científica, idea filosófica y tópico cultural y literario conocido como la música o armonía de las esferas. De origen pitagórico, la idea ha conocido un sinfín de modulaciones en muy diversos planos de la actividad humana (arte, ciencia, filosofía). Además, su presencia en el pensamiento y la creación occidental no conoce interrupción desde hace veinticinco siglos. Tras una introducción a sus principales implicaciones, este capítulo se centra en la riqueza que el tratamiento del tópico ha adquirido en la novela de las últimas tres décadas, algo que ha pasado hasta la fecha desapercibido, pero que encierra una vasta red de correlaciones de la que los autores aquí estudiados (Richard Powers, Stefano Russomanno, Javier Argüello, Luis Sagasti, Daniel Guebel o Benjamín Labatut, entre otros más tangenciales) son solo la pequeña fracción visible en el ojo del telescopio.

El segundo capítulo, dividido en dos secciones, trata de mostrar dos vías en las que la música ha servido como modelo literario más

allá del tipo de literatura de la que normalmente se han ocupado los estudios músico-literarios. Es indudable que las obras estilística y formalmente exigentes (por ejemplo, la poesía y la novela del modernismo anglosajón y las innovaciones que trajo consigo el siglo xx en general) han sido las que han establecido vínculos más estrechos, profundos y significativos con el arte de Bach, Beethoven y Mahler. También parece innegable que ha sido la popularmente conocida como música clásica la que ha constituido una fuente de inspiración más persistente y penetrante. Sin objeción alguna a tales constataciones, el segundo surco de este libro pretende mostrar que existe un recurso literario que podemos llamar superestructuras musicales y que ha impregnado una serie importante de obras, adquiriendo una diversidad y enjundia notables. Hay novelas o narraciones (de Antonio Orejudo, Rodrigo Fresán, Jennifer Egan, Thomas B. Reverdy o T. M. Wolf, entre otros) que se presentan y estructuran como CD, vinilos o casetes, divididas en canciones y dotadas de una cara A seguida de una cara B, o como conciertos o recitales en directo, entre otras posibilidades. Aunque no hay nada que, por necesidad, vincule las superestructuras con la música pop-rock, este libro defiende que ellas han sido la principal huella estructural que tal música ha dejado sobre la literatura, y argumenta asimismo que esto posee implicaciones relevantes para el desarrollo narrativo de muchas obras.

Los surcos ininterrumpidos del vinilo conllevan a menudo la discontinuidad narrativa, la falta de direccionalidad, el perpetuo reinicio del relato, y sirven para empapar la estructura novelesca de los temas (políticos, sociales o metaliterarios) en los que la obra profundiza. Como veremos, la música es así una prolongación y un nuevo matiz que añadir al tratamiento de las principales inquietudes no musicales de la obra. Al agrupar distintos textos bajo este nuevo común denominador, se percibe una preocupación compartida por la direccionalidad, la progresión de la historia o la calidad atmosférica de algunos capítulos-canciones, lo cual permite a su vez reflexionar sobre el papel de los paratextos o sobre la diversidad que, a pesar de todo, existe entre las obras que contienen superestructuras musicales.

Pero este capítulo no se circunscribe al estudio de cómo la música pop-rock ha dejado su impronta en la narración literaria, sino que recorre, en la segunda sección, un camino complementario que parte del que seguramente sea el género literario más popular de nuestro tiempo: la novela policiaca. La idea, entonces, consiste en mostrar que, lejos de ser una preocupación exclusiva de la *alta literatura*,

la imitación musical también ha estado presente en otro tipo de obras que *a priori* podrían parecer menos proclives a dar cabida a tales componentes. Porque ¿cuál es el efecto inicial que suele generar la imitación de patrones, técnicas o estructuras musicales en la mayoría de las obras literarias? Si pensamos en algunas de las más importantes, como las de James Joyce, Aldous Huxley, Anthony Burgess, William Gaddis o los diálogos de Douglas R. Hofstadter, veremos que la imitación de la música en la literatura tiende a generar opacidad, a hacer que el texto responda a patrones inusuales que desconciertan al lector y desvían la atención de la historia narrada para hacerla recaer en el modo de contarla, en la estructura y técnicas narrativas e incluso en el aspecto material del libro, convertidos todos ellos en elementos tan cargados de significado como la denotación de las palabras que constituyen el texto.

En esta ruptura de expectativas suele radicar la destreza compositiva, el atractivo y el asombro que las mejores de estas obras suscitan. El lector que tales textos exigen, por tanto, ha de saber gestionar la presencia de elementos desacostumbrados a los que probablemente no pueda dar sentido recurriendo al mero automatismo o al repertorio de lo ya leído. Una consecuencia de este planteamiento es que la literatura que se centra en el desarrollo argumental mediante un estilo, digamos, funcional parece en principio incompatible con el tipo de inquietudes que representa la novela musical. Sin embargo, la segunda sección del primer capítulo pone sobre la mesa numerosos ejemplos de novelas que podemos adscribir al género criminal y que presentan, en distintos grados y con distintos propósitos, un vínculo importante con la música. Para desarrollar esta idea, se traza un recorrido que va desde obras que responden plenamente a los cánones del género hasta textos que toman elementos policíacos sin ser ya, en sentido estricto, novelas policíacas.

La música policíaca está, en la mayor parte de los casos, lejos de cualquier deseo de obstaculizar el progreso de la trama, y permite detectar distintas funciones que a menudo la música desempeña en el género, justificando su presencia. Se hablará así de la metafísica del crimen, del recurso de la «clase magistral» y del valor, en último término, de las metáforas gastadas de las que se nutren algunas de estas novelas. La calidad de los textos elegidos es desigual, toda vez que el objetivo es mostrar cómo se infiltra la música a través de los resquicios de todo tipo de propuestas, desde las más canónicas, cuyo interés se ciñe a la identificación del asesino, hasta novelas en las que la investigación se compagina con otras cuestiones o es un pretexto

para dar cabida a los asuntos que verdaderamente están en el centro de la obra.

Tras recorrer los surcos del vinilo y de las huellas musicales del asesinato, el tercer capítulo centra su atención en la inclusión de partituras como parte constitutiva de la obra literaria. No se trata de la relación entre una partitura y un texto que, reproducido bajo el pentagrama, se recoge en ella y se pronuncia mientras se canta (música y literatura), sino de la tendencia de la literatura contemporánea a incrustar fragmentos de partituras como parte inalienable de la obra, que ya no está hecha solo de palabras. Podría pensarse que se trata de un fenómeno marginal, si bien en el capítulo se mencionan varias decenas de novelas que *literaturizan* una o varias partituras. El objetivo es, de nuevo, adentrarse en un territorio inexplorado dentro de los estudios músico-literarios que la novela contemporánea potencia y realizar una taxonomía de los tipos de partituras literarias que podemos encontrar en función de su ubicación, su carácter intradieгético o extradieгético, la instancia narrativa a la que pertenecen y otros criterios. Lo que esto implica es que el capítulo no se presenta como estudio de ninguna obra u obras concretas, sino que busca cartografiar el terreno para entender el fenómeno y dotar así al lector de herramientas para analizar cualquier obra en la que aparezca.

Dado que cada surco transita por su propia órbita en torno a la música y a la novela musical, los capítulos están pensados para que puedan leerse por separado y en cualquier orden. Su carácter, asimismo, es variado. El primero se preocupa más por la música como tema que como recurso formal en sentido estricto, si bien la mayoría de las novelas que estudia contienen elementos de imitación musical. El segundo (que combina el estudio de dos cuestiones que pueden verse como cara y cruz de una misma moneda) mezcla consideraciones teóricas generales con el análisis de varias obras individuales. El capítulo dedicado a las partituras literarias, por su parte, es el más teórico, ya que pretende cartografiar un fenómeno inexplorado. Este libro, en consecuencia, intenta equilibrar lo teórico y lo crítico, lo general y lo particular, aunque no tiene como objeto principal el lograr una mejor comprensión de ningún autor ni movimiento dados, sino de la música en la literatura y la novela musical como género, de la gran cantidad de recursos que puede involucrar y los giros novedosos que la narrativa contemporánea ha ido explorando o potenciando. Una de las constataciones de partida puede sustanciarse ya: la obra literaria es un escenario privile-

giado para entender mejor diversos aspectos de nuestra relación con la música.

Por el mismo motivo, dado que el objeto de estudio es la novela musical y algunas de sus últimas tendencias que no han recibido atención crítica en ninguna lengua que conozca, el corpus no se limita a ninguna literatura nacional en concreto. El mayor énfasis recae sobre la literatura en español, a un lado y otro del océano, tradicionalmente olvidada en los estudios músico-literarios. Así, obras de Antonio Orejudo, Andrés Ibáñez o Luis Sagasti tendrán un peso especial para guiar el avance de las ideas, si bien otras muchas foráneas, como las de Richard Powers o Thomas B. Reverdy, también desempeñarán un papel importante, sin olvidar menciones puntuales a clásicos como Huxley y Cortázar.

¿Cómo podemos entender el planteamiento al que responde este libro? Permítaseme trazar una comparación rústica pero golosa para tipificar los formatos a los que son más proclives los libros (particularmente académicos) sobre literatura. Algunos responden a una voluntad de sistema, y tratan de construir un marco conceptual que permita entender los ingredientes fundamentales y la receta de su objeto de estudio. Son, podemos decir, como las tartas de chocolate, y se construyen con una arquitectura que implica la delimitación de diversas capas que aspiran a construir un todo coherente y total o parcialmente completo, de modo que en cada capítulo o aspecto tratado se pueda ver el conjunto del sistema y su estructura global, igual que en cada porción de tarta se ven y degustan las distintas capas que la conforman. Cada concepto y asunto explica una parte de ese todo interrelacionado que la suma de capítulos va desarrollando ordenadamente. Este es el caso del libro que publiqué con anterioridad y que presenta las principales coordenadas del campo: *Punto contra punto. Una teoría de la música en la literatura*.

Pero no todas las monografías sobre literatura son análogas a las tartas de chocolate. Es más, las tartas son difíciles de preparar, y no todas las materias se dejan ensamblar en la arquitectura de texturas e ingredientes que conforman la repostería de un pastelero profesional. Tal vez por este motivo, así como por las preferencias gustativas de cada uno, el enfoque más frecuente se parece más bien al surtido de pasteles. En este caso, cada capítulo presenta un análisis independiente de un fenómeno concreto (un autor, una obra, un tema o idea común a un conjunto de textos...). Al contrario que en la tarta, cada bocado aquí tiene un gusto distinto, ya que en el paladar del

lector solo están los ingredientes del pastel concreto al que hayamos echado mano. Los motivos de que este planteamiento sea el que los estudiosos de la literatura eligen con más frecuencia (se trata de una impresión derivada de mis lecturas, no de un análisis o estadística de ningún tipo) para dar forma a sus ensayos son fáciles de aventurar: genera una variedad y diversidad dinámicas, evita la tarea a menudo compleja de ofrecer una visión global y sistemática de una cuestión, permite establecer conexiones más allá de cada capítulo en concreto (el todo que da sentido al libro), a la par que se evita perder pie y arriesgarse a priorizar la abstracción teórica frente a la carne y el hueso de las obras concretas. Nuestra mente suele ser más receptiva a operar desde lo particular a lo general que desde lo general a lo particular, y los libros que presentan una teoría suelen proceder del segundo modo. El surtido de pasteles permite librar ese obstáculo.

Además de estos dos formatos, hay otro tipo de ensayo sobre literatura que rehúye tanto la arquitectura de la tarta como el picoteo más variado de los pasteles, y que consiste en un *continuum* que por momentos llega a parecerse al flujo de consciencia de la novela, solo que en un plano eminentemente argumentativo y de ideas. Esta *mousse*, que cuaja a base de batir una y otra vez el tema usado como materia prima sirviéndose de la incansable túrmix que son las idas y venidas del pensamiento, consiste justamente en su registro escrito y puede tender a una mezcla hipnótica, sugerente y evocativa que a muchos les resulta de lo más estimulante. A veces el objeto de ello es obtener la textura propia de la *mousse*, si bien en otras muchas no se pretende montar la nata y se trata más bien de constatar ese batir incesante y centrífugo, como puede apreciarse en los libros de algunos autores del llamado posestructuralismo y de los estudios literarios afines a él.

¿Qué tipo de bocado pretende ofrecer este libro? La estructura general supone una selección de temas y enfoques concretos en relación con un objeto de estudio que los engloba a todos, pero que no se sistematiza. Cada capítulo, como un pastel, aborda un bocado sabroso para la novela musical, si bien el foco no se pone, como suele ser habitual, entre tres obras o autores distintos, sino en tres temas o fenómenos que afectan al tratamiento que se le puede dar y se le ha dado a la novela musical. El tercer capítulo, por su parte, se parece más a una tarta, y trata ante todo de construir las capas de análisis que puede tener toda novela que incorpore partituras.

Lo que este libro no desarrolla, en consecuencia, es una teoría o explicación general de la imitación de la música en la literatura, de

qué es, cómo puede manifestarse y qué procedimientos puede incluir. Estas cuestiones, de las que me he ocupado en otros lugares, resultan muy pertinentes para comprender los distintos surcos y tienen un gran interés intrínseco. Por eso, la siguiente sección explica cómo leer la música en una novela.

INTRODUCCIÓN

Cómo leer la música de la literatura

«SAVE IT PRETTY MAMMA» Y BERTHE TRÉPAT

Cuando uno comienza a leer *Rayuela*, o a lo mejor cuando uno termina, si ha decidido seguir un orden distinto al de impresión, no tarda en percatarse de la importancia de la música en la obra (como en varios de los *everest*, dicho sea de paso, del siglo xx: el *Ulises*, la *Recherche*, el *Doktor Faustus*) y con ello, tal vez, de una contraposición implícita que el análisis músico-literario permite perfilar. El *jazz*, por un lado; Berthe Trépat, por otro. El primero está presente sin interrupción desde el capítulo 10 al 17, en las escenas que narran la reunión del club de amigos con inquietudes intelectuales y artísticas del que participan Horacio y la Maga. El concierto de Berthe Trépat, por su parte, ocupa buena parte del largo capítulo 23.

Lo que la lectura de estos dos pasajes revela es que hay un modo de evocar la música que supone algo distinto a describirla, algo (ya le pondremos nombre) que supone convertirla en un flujo narrativo que transcribe los estímulos sonoros como acciones y hechos sucedidos en el tiempo y el espacio. «Hay que mostrar, no explicar» (Cortázar, 2019: 55), afirma el pianista Etienne, amigo de Horacio, en una de las conversaciones del grupo de artistas bohemios, y eso es justamente lo que hace el narrador con el *jazz* en las mismas páginas:

Lionel Hampton balanceaba *Save it pretty mamma*, se soltaba y caía rodando entre vidrios, giraba en la punta de un pie, cons-

relaciones instantáneas, cinco estrellas, tres estrellas, diez estrellas, las iba apagando con la punta del escaipín, se hamacaba con una sombrilla japonesa girando vertiginosamente en la mano [...] (63).

El *jazz* es un invitado más de la reunión, realiza sus propias acciones y genera su propio discurso. Como si fuera un proyector cinematográfico, no solo exhibe su metraje a la vista de todos, sino que además condiciona la percepción del entorno, del tiempo y el espacio en el que se desenvuelve la reunión, de quienes participan en ella y de lo que dicen. Las *acciones* de la música se mezclan con las de los personajes, lo que *dice* la primera con lo que dicen Etienne, Gregorovius y Babs. Por ello, el contraste con el recital de piano de Berthe Trépat al que, pocos capítulos después, Horacio asiste por casualidad (para refugiarse de la lluvia) no puede ser mayor. ¿Por qué? Porque su narración emplea recursos sustancialmente distintos. El concierto de música de vanguardia contemporánea que Trépat ejecuta y que Horacio sufre con entereza carece de narratividad interna alguna, ya sea porque no la tiene o porque el narrador no entiende las obras que escucha. Por ello, se limita a narrar los elementos musicales objetivos que se van sucediendo: «A partir del acorde 24 las pausas empezaron a disminuir, y del 28 al 32 se estableció un ritmo como de marcha fúnebre» (140). A esta descripción aséptica se le suman e intercalan las reacciones (de tedio y desaprobación) de la escasa audiencia y las percepciones de Berthe que Horacio va teniendo. Es decir, no puede haber una interpretación de la música a través de una serie de contenidos imaginarios que vayan representando su transcurrir porque Horacio es incapaz de involucrarse mental y cognitivamente con ella.

La diferencia, entonces, radica en que hay pasajes de *Rayuela* que *imitan* el *jazz*, hacen como si fuera una transcripción de él para trasladar la experiencia de su escucha, mientras que, en el caso de las tres obras que Trépat interpreta al piano, hay únicamente una tematización de la música: las composiciones ejecutadas son el tema explícito sobre el que trata el discurso del narrador. La tematización, esta vez, connota tedio; la imitación, goce y apreciación. Dos procesos mentales diferentes que nos dan la clave para entender una diferencia fundamental para los estudios músico-literarios. Una cosa es que el texto hable sobre música, que la convierta en la referencia y en el objeto del significado de las palabras que lo componen, y otra muy distinta es que, sin que necesariamente tenga por qué decir nada sobre ella, la imite.