Música y Músicos
en tres novelas de ficción del siglo XX

OCTAVIO HASBÚN
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

RESUMEN. Las relaciones entre música y literatura han sido ampliamente estudiadas, enfocándose principalmente en los vínculos que se producen entre ambos lenguajes, como similitudes, paralelismos, divergencias y mutua influencia. La mayoría de esos estudios y reflexiones se han centrado en la música vocal, como asimismo aportes referidos a poesía y música. En otro ámbito, ciertas investigaciones han indagado sobre los significados y simbolismos de la música cuando no está asociada a un texto. El siguiente ensayo indaga en un campo mucho menos explorado, referido a la novelística de ficción y cómo ha incorporado a músicos y problemas estrictamente musicales en su discurso. Esa temática se examina en tres novelas escritas por autores europeos del siglo XX.

Palabras claves: música y literatura; ficción; novelística; protagonista; trama.

Como tantos otros jóvenes de mi generación, leí a Hermann Hesse en la adolescencia. No fue sino muchos años más tarde cuando me interesó Thomas Mann; luego de *La Montaña Mágica* acometí *Doctor Faustus*, momento en que fue inevitable relacionar esta última novela con *El Juego de Abalorios*, de Hesse: en ambos los protagonistas eran músicos y la narrativa en general transcurría en una atmósfera intelectual donde las referencias musicales eran frecuentes y enriquecedoras. No podría precisar en que momento me pareció interesante analizar ambas obras en un escrito. Por añadidura sus autores compartieron no sólo la nacionalidad germana -aunque Hesse posteriormente tomó la ciudadanía Suiza-, sufrieron un exilio obligado por las tropelías del nacionalsocialismo y, además, mantuvieron una amistad alimentada por una copiosa correspondencia.

Sinceramente tampoco recuerdo cuándo comencé a leer a Ishiguro, japonés de nacimiento pero activo como escritor en Inglaterra, donde ha generado toda su producción literaria. Una de sus novelas más conocidas, *Los Inconsolables*, de 1995, con un famoso pianista como personaje central, completaba mi trío de ases, ahora con una novela publicada en las postrimerías del siglo XX y con la oportunidad de incorporar entonces literatura europea contemporánea.

Respetaré en este ensayo mi propia historicidad en la lectura de estas tres obras y por ende, comentaré primeramente *El Juego de Abalorios*, última novela de Hesse, publicada en 1943. La trama se sitúa en un tiempo imaginario, ficción futurista de la sociedad como lo es la muy difundida novela de Huxley *Un Mundo Feliz* o *Limbo*, del norteamericano Bernard Woolfe. Han finalizado las grandes guerras del mundo occidental y las tensiones causadas por ellas. Si bien las naciones han superado la etapa "bélica", Hesse nos introduce a un período de cultura homogénea y monocorde, que el libro identifica como la etapa folletinesca. La luz surge cuando, paralela a esa sociedad gris, se comienza a desarrollar una

depuración que culmina con la aparición de ciertas órdenes espirituales que toman el control del estado y establecen una república en que el arte y la cultura son el centro de su vida. Es la provincia de Castalia, un mini estado en que se ha desarrollado un juego de alta sofisticación, el Juego de Abalorios, que da precisamente nombre a la postrer novela de Hesse, la cual se presenta como una biografía del Magister Ludi Joseph Knecht.

La génesis y consolidación de la provincia de Castalia la encuentra el lector en la Introducción de la novela, lugar donde además Hesse imagina su "utopía musical". En el apogeo de la decadente etapa folletinesca, "la conciencia cultural de los sabios se refugió en las investigaciones y metodología de la historia de la música". Más increíble en esta ficción, nos puede parecer la descripción de "la capacidad de una liga de los Peregrinos de Oriente, y en la cual ciertos músicos y cantores podían adentrarse mágicamente en épocas muy antiguas, podían interpretar piezas musicales de tiempos anteriores en su perfecta y antigua pureza, pudiendo entonces cantar y tocar una música, supongamos, de 1600 a 1650 con absoluta fidelidad". Habrán ya notado ustedes hacia qué períodos está focalizando Hesse su interés musical, en un claro sentido retro: en Castalia se hacen instrumentos respetando las medidas y características acústicas de los originales, los violines se ejecutan con arcos curvos, se usa la ornamentación que aparece en los tratados de época. Para ser un escrito que ve la luz sólo en 1943, Hermann Hesse se nos aparece como un profeta del *revival* de la música antigua, movimiento que toma su fuerza en el mundo musical muy posteriormente en la segunda parte del siglo XX. Las frecuentes alusiones a la música y músicos, especialmente en los primeros capítulos del libro en cuestión, nos permiten aventurar no sólo los gustos musicales de Hesse, sino su postura estética respecto al devenir de la música occidental europea, sutilmente entremezclados con su ficticio mundo castaliano. Esto lo ilustra con frases como "los siglos creadores, especialmente el XVII y XVIII" o su más duro y casi tajante juicio "… desde que hemos desistido del culto al predominio de lo armónico y de una dinámica meramente sensual en la obra musical, (culto que desde Beethoven y el comienzo del romanticismo imperó en la música durante dos siglos)". En oposición a esa etapa armónica y sensual Hesse opone una "arcadia" musical con las obras del Renacimiento y el Barroco, período en este último en que el misticismo y la cultura cristiana, siempre en el discurso de Hesse, tuvieron su apogeo en las obras litúrgicas de Bach. Para el autor de *El Juego de Abalorios* por ende, la música inicia una etapa de decadencia a partir del romanticismo. Prueba tangible de cómo Hesse mezcla realidad con ficción para aventurar juicios sobre la cultura actual se hace carne cuando afirma que las audiencias quedan literalmente *in albis* frente a las propuestas de nuevas sonoridades, en oposición a la actitud de sorpresa y gozo con que las audiencias se sorprenden con una suite de Haendel tocada de acuerdo a los principios de ejecución antiguos.

No es nuestra intención en este ensayo tomar partido frente a estos juicios, pero sí dejamos establecido que ellos serán un sustancioso insumo al comparar *El Juego de Abalorios* con *El Doctor Faustus* de Thomas Mann. Por ahora, solamente agregar que la nostálgica mirada de Hesse frente a las músicas del pasado, a pesar de sus precisas y documentadas referencias, no está libre ni exenta de puntos discutibles o, al menos, que pudieran ser matizados con visiones más eclécticas, como por ejemplo, cuando identifica a la etapa armónica coincidiendo con el inicio del romanticismo musical. La verdad es que el barroco usó *in extenso* la técnica armónica, de hecho Rameau escribe su tratado de armonía a comienzos del XVIII, con la salvedad que en este período, algunos autores, especialmente Bach, fueron exitosos en sintetizar la *prima prattica* con la nueva música que representaba, entre otras cosas, el creciente uso de la armonía.

Examinemos ahora el proceso de formación como músico del protagonista de *El Juego de Abalorios*, Joseph Knecht y su ulterior desarrollo como tal en la novela. Algunos críticos literarios lo describen como músico y pedagogo, afirmación que vale la pena examinar con ciertos reparos, como se expondrá más adelante. A Knecht se lo retrata a los trece años estudiando violín y laúd en la pequeña ciudad de Berolfingen, donde lo descubre el Magister Musicae, la máxima autoridad musical de Castalia quién recomienda su incorporación en una escuela superior, luego de escucharle tocando de memoria una canción popular alemana, ocasión en que el Magister lo acompaña improvisando a una voz, luego a dos voces y a tres voces en perfecto contrapunto. Seleccionado por su talento, el siguiente peldaño será el colegio Eschholtz en la mismísima Castalia. Allí profundiza sus estudios musicales, e incluso decide consagrarse exclusivamente a éstos, abandonado otras materias, lo que le valió una cuasi reprimenda del rector del colegio. Finalmente, es promovido a Waldzell para seguir estudios superiores. Me detengo en este momento, ya que a partir de Wadzell se inicia una problemática compleja, que alcanza una variada y hermosa profundidad, pero donde la temática musical queda excluida radicalmente. Sólo reaparecerá ocasionalmente en referencias cuasi ornamentales mientras el núcleo de la trama discurre por caminos bien distintos, aunque perfectamente coherentes con el nuevo rumbo que sacude a Joseph Knecht y que lo conduce finalmente a detentar uno de los más altos cargos en la orden Castalia, el de Magister Ludi, su posterior renuncia al cargo y a Castalia, y su imperativa voluntad de regresar al mundo exterior como sencillo profesor o mentor de niños pequeños.

La música acompañará a Knecht toda su vida, pero al modo como lo haría un médico aficionado al tocar un instrumento con cierta maestría en una velada dominical, con la diferencia que no será una guitarra sino un refinado clavicordio tocando una sonata de un maestro italiano y el estar dotado de una cultura superior. Sí, algunas breves pinceladas relativas al arte sonoro, como por ejemplo, cuando el ya anciano Magister Musicae, el descubridor del talento de Knecht, renuncia al habla y adopta un porfiado mutismo: es el silencio cómplice de su transmutación en música pura. La renuncia al alto cargo de Magister Ludi y su deseo de "rebajarse" ingresando al mundo normal no castaliano, para enseñar en un colegio básico va acompañada por una regresión musical, descrita en la última escena en que Knecht hace música en una marcha a pie en dirección al mundo exterior. Ahora ya no serán los finezas de una sonata de Purcell, sino una sencilla melodía tocada en *blockflöte* (acepción alemana para la flauta dulce), escena que simboliza su renuncia al arte musical superior trocado en un simple lied usando un instrumento cuasi pastoril.

Finalizo la lectura con la sensación de que definitivamente en *El Juego de Abalorios* la música no era un elemento central, sino un medio, entre otros, para desarrollar una densa trama en que el concepto de la libertad espiritual sea uno de sus ejes centrales, y que está magistralmente expuesto en el diálogo que sostiene el renunciado Magister Ludi con el Superior de la Orden al fundamentar su decisión de dejar Castalia. El libro es también un documento de la enorme desconfianza de Hesse sobre la capacidad de la sociedad occidental contemporánea de sostener una civilización de cultura, espiritualidad y paz -idea alimentada obviamente por la época en que se escribe el libro, coincidiendo con la hecatombe de la II Guerra Mundial- y por ello la imagina en un mundo que más que ficticio, es utopía pura.

Thomas Mann comenzó igualmente a escribir su Fausto en esa época oscura de la historia europea. El libro fue publicado en 1947, en Estados Unidos y en el transcurso de su lectura es patente la angustia del autor por los hechos que sacudían a Alemania en una guerra cuyo desenlace sólo podía significar la ruina de su país. Es la biografía del compositor ficticio Adrian Leverkuhn, contada por su amigo

más cercano, el circunspecto doctor en filosofía Serenus Zeittblom. Con el exquisito detalle de la prosa del autor de *Los Buddenbrok* y de *Muerte en Venecia*, se desbrozan los hechos más significativos en la vocación y circunstacias que rodearon a Leverkuhn, matizados con diálogos, descripciones y reflexiones en que la música está presente en múltiples facetas en el transcurso de toda la obra, guarnecida ésta bajo la sombra del mito folclórico alemán del hombre que vende su alma al diablo, tema que Goethe inmortalizara en el drama *Fausto*, publicado en 1809.

El conocimiento nada superficial de la música que se despliega en la novela, desde el Renacimiento al pleno siglo XX, podría inducir a más de un desaprensivo lector a pensar en una supuesta sapiencia de Mann sobre todo tipo de cuestiones musicales. La verdad es que él pudo desarrollar en gran parte teoría musical de alto nivel gracias a la colaboración anónima, en un principio, del filósofo Theodor Adorno, que lo proveyó de sus propias y aún desconocidas obras y le recomendó otros escritos. Esa circunstancia, y luego el desagrado de Schönberg al conocer el contenido del libro no será tema de esta reflexión, cuestión por lo demás abordada con cierto detalle por algunos estudiosos, de los cuales me permito recomendar el artículo *"*Thomas Mann y Theodor Adorno: la novela de una novela*"* de Silvia Schwarzbck. Más interesante me parece destacar el notable rasgo de apropiación de Mann sobre materias que no son de su competencia, incluyendo desde las ciencia de la biología, química y física, hasta la música, de modo que ellas puedan engarzarse perfectamente en su discurso literario. Ello se demuestra, por ejemplo, al no recurrir a citas textuales de obras de referencia, y en cambio pone en boca de sus personajes conocimientos y disquisiciones que, en el caso de la obra que nos ocupa, abarcan desde ciertas características de algunos insectos lepidópteros que se mimetizan en la naturaleza, hasta desconocidas obras de músicos del siglo XVII.

Se aprecia cómo el autor insufla con igual maestría el crecimiento musical del joven Leverkuhn con la técnica literaria de una biografía basada en un personaje ficticio.Y si realizamos anteriormente el ejercicio de describir cómo se formó el malogrado músico que fue Joseph Knecth en *El Juego de Abalorios,* vale la pena detenerse cómo Mann imagina la formación musical de su trágico héroe. Ambos son impactados por la música no en su concepción de melodía pura, sino en el juego de las voces, en la superposición de sonidos y en las posibilidades de variación con esos elementos, como recordamos en párrafos anteriores el encuentro del protagonista del *Juego de Abalorios* con el Magister Ludi y en las canciones en canon que el joven Adrián y su amigo Serenus pudieron practicar bajo la dirección de una campesinita rústica. Más tarde otro hecho significativo es la mudanza a la pequeña ciudad de Kaisersaschern, en casa de su tío Nikolaus, violinista y constructor de esos instrumentos (nos maravillamos con la descripción del fantástico almacén de instrumentos musicales de Nikolaus, cuya sola imagen evocaría en nosotros las pinturas de Brueghel El Viejo y otras iconografías musicales de índole pictórica). Finalmente el llamado de la música se hace patente en el momento que su fiel amigo Serenus lo sorprende realizando modulaciones en el harmonio de su tío, descubriendo y comentando la relatividad en la función de los acordes.

De esa época de formación en la vida de Adrián, son las cuatro conferencias sobre música de su ahora maestro de piano maestro Wendell Kretzchmar, cuya descripción ocupa con largueza el capítulo VIII de la novela. Sabemos que los temas de aquellas sesiones le fueron sugeridas a Mann por su amigo Adorno, temas todos de gran profundidad en la reflexión musical pero que la prodigiosa pluma del escritor los sublima con la imaginería propia del lenguaje literario. El porqué la *Sonata* Opus 111 de Beethoven contiene sólo dos movimientos, Beethoven y la fuga, La Música y el Ojo y La Música y

lo Elemental son los curiosos temas de estas notables sesiones, en que el relato incluye finos matices humorísticos. Al margen del interés intrínseco que un lector músico encuentra en esas reuniones, el contacto con Kretzchmar fué determinante en el futuro musical de Adrián, especialmente por un cierto ideario pedagógico expuesto en el capítulo posterior a dichas conferencias. En efecto, tanto Leverkuhn como su amigo Zeittblom se sientieron abrumados con conceptos y nombres aún lejanos para su desarrollo musical como contrapunto, fuga, Heroíca, rigor de estilo etc. A este respecto, el relato de Serenus es muy específico: "... aunque parezca mentira, es esta la manera de aprender más intensa y la más altiva; quizá la más fecunda iniciación anticipada saltando vastos espacios de ignorancia".

Kretzchmar lo introduce en la técnica pianística, no para formar un solista, cuestión por lo demás imposible por lo tardío de su iniciación, sino para sumergirse en una vasta literatura musical desde Bach a los post románticos. En esas páginas del libro desfilan conceptos, obras, compositores afamados y otros más desconocidos, al modo de la tradición medieval de formación discípulo-maestro. Entonces ocurre lo inesperado: en el momento de iniciar estudios superiores Adrián elige la Teología e ingresa a la Universidad de Halle, pero abandona esa carrera el año 1904 para integrarse como alumno de composición con su antiguo maestro en el Conservatorio privado de Hase en Leipzig. Una vez finalizados sus estudios rehuye la vida social confinándose primeramente en la pequeña villa de Palestrina, Italia (que Mann conoció en su juventud) y posteriormente, alquilando un par de piezas de una mansión soloriega perteneciente a la nobleza alemana empobrecida. Allí recibía ocasionalmente a sus amistades o se movilizaba en tren a la cercana Leipzig u otros lugares del Reich para asistir a la audición de alguna de sus obras. Mann concibe a su criatura en los albores del siglo XX, más precisamente en la etapa en que parte del postromanticismo alemán se comienza a definir en la etapa de la atonalidad representada por la Segunda Escuela de Viena. A Leverkuhn se lo representa en esencia como el iniciador del dodecafonismo y serialismo, técnica descrita en el capítulo XXII, y que dio origen al enojo de Schönberg y una posterior nota explicativa de Mann al final del libro aclarando cuál había sido la fuente para construir ese capítulo (es cómico imaginar al verdadero creador del dodecafonismo furioso con Mann, que se permite asociar, aunque literariamente, la invención del dodecafonismo con el demonio!!). Es en esta etapa anacorética cuando Adrián Leverkuhn sostiene un dialogo real o quizá imaginado por el compositor -ya que Mann deja abierta ambas posibilidades- con el demonio que lo visita en sus habitaciones, adaptando, cual camaleón, distintas vestimentas en la tenebrosa sesión en que recuerda el pacto de enajenar su alma a cambio de exacerbar su genialidad compositiva. Le asegura una pronta fama pero a expensas de no poder amar a ser humano alguno, profecía que se cumple inexorablemente hasta el fin del músico, que no alcanzó la ancianidad y cuya vida se extingue en medio de la locura que lo afecta irremisiblemente, cual un Robert Schumann en la vida real.

En la novela son notables las descripciones de las obras de Leverkuhn, especialmente con sus postreras creaciones, en las que destaca la cantata sinfónica *Canto de Dolor del Doctor Faustus* y el oratorio *El Apocalipsis cum figuris*, sobre todo si consideramos que estamos hablando de obras inexistentes. Allí nuevamente se recurrió a Adorno, quien "imaginó" la puesta en escena musical de las ideas que le proponía Mann. Estas descripciones, tan ricas y expresivas, al menos en mi caso, generan el absurdo e imposible deseo de escuchar las composiciones aludidas, pero al mismo tiempo, abren un flanco débil en la coherencia conceptual que Thomas Mann insufla a su personaje. Me explico. Los arrebatadores colores con que están retratadas esas y otras obras de Leverkuhn, quizá por licencias literarias, pienso, están más cercanas a lo que serían obras de Mahler o de un Richard Strauss, más que la rigurosidad,

la certera precisión y los ideales estético-musicales de la época madura de los maestros dodecafónicos de la vida real. Sin embargo, debo admitir que se rinde adecuada justicia a la disciplina y preocupación real que tanto Schönberg y discípulos siempre tuvieron con el contrapunto y sus aplicaciones en el nuevo sistema propuesto.

Doctor Faustus, prosigue con el imperturbable camino literario propuesto por Thomas Mann en ésta y en el resto de su producción, realizando una exhaustiva investigación, que se expresa en esta obra tanto por la riqueza conceptual de las ideas allí vertidas, como por las preciosas referencias a la historia de la música desde la Edad Media hasta la Segunda Escuela de Viena. Del mismo modo el conocimiento de la vida musical que desborda en cada uno de sus capítulos y que se manifiesta en innumerables detalles tan familiares, como aquella ocasión en que se cita a los directores de la época, como Ansermet y la orquesta de la Suisse Romande o se habla de un cierto "piano Bechstein un tanto blando en su touché". En el hecho, los párrafos y páginas en que se suscitan discusiones o referencias a la música preclásica son más abundantes y esclarecedores que los citados por Hermann Hesse, quien se ocupó exclusivamente de ese período en su *Juego de Abalorios*. Uno de ellos es precisamente cuando Mann se introduce en un tema central del arte musical de occidente, como lo es la relación dialéctica de armonía y polifonía, cuestión que Hermann Hesse aborda no como un problema, sino con una afirmación de cosa juzgada. A pesar de ello, se descubre una cierta complementariedad en ambas concepciones, al recordar el libro de Hesse la época en que la música culta de occidente estaba imbricada fuertemente con la liturgia, siendo el compositor un artesano, semioculto en la acción de alabanza al altísimo. A esta concepción, Mann opone la libertad creadora que se expresa ya con Beethoven, pero que paradojalmente el héroe de su novela, el compositor Leverkuhn, reniega en su última etapa, volviendo sus ojos al ascetismo medieval de los compositores litúrgicos de antaño.

Estructurada de manera polifónica, el relato entrecruza distintas voces que perfectamente pueden identificarse como la biografía propiamente tal de Leverkuhn, la historia de los personajes secundarios, diversas problemáticas acerca de la música, el arte en el mundo actual, temas teológicos y estéticos, la política y el espíritu alemán en la encrucijada creada por su derrota en la última guerra mundial y, la presencia constante, como un profundo bordón, de la relación, ficticia o imaginaria, del genio concedido al compositor por el pacto maléfico a que está sujeto. Thomas Mann ha triunfado en su deseo de escribir una obra "desde" el arte, apropiándose del lenguaje de la disciplina en el más alto sentido de la acepción, que la convierte para un músico reflexivo de su disciplina en una ficción fascinante y aleccionadora, en otras palabras, en una de esas lecturas de cabecera.

Kazuo Ishiguro no puede competir aún en popularidad con Hesse y Mann, ya clásicos en la novelística alemana y, hoy por hoy, enrevesado con la enorme pléyade de escritores contemporáneos de calidad de fines del siglo XX. Aunque nació en Nagasaki en 1954, se trasladó a los 6 años a Inglaterra donde aún reside y ha desarrollado toda su carrera literaria. No puede exhibir un Nobel como sus ilustres antecesores pero sí ha obtenidos los más importantes premios literarios en su país adoptivo, por sus novelas *Pálida luz en las estrellas, Los restos del día, Un artista del mundo flotante y Los inconsolables.* Comparte el curioso "honor" de estar con Hesse y Mann en la irritante lista de los mejores 1001 novelas que usted debe leer antes de morir.

Su novela *Los inconsolables*, publicada en 1995 en Londres, es un fiel reflejo de su estilo, que indudablemente se emparenta con Kafka pero que en el caso de Ishiguro, el absurdo es llevado al

paroxismo, realizando una atrayente mixtura entre la más simple cotidianeidad con la ilógica del relato, y en que la descripción de los paisajes urbanos y rurales y las interacciones entre ellos, son abiertamente surrealistas. Si quisiera hilar aún más fino, se huele una cierta filogenia entre la célebre *Alicia en el país de las Maravillas*, de Lewis Carrol, con los continuos traslapes del tiempo en la obra de Ishiguro.

Ryder es un famoso pianista que llega a su ciudad natal, probablemente una urbe austriaca, en un tiempo muy reciente. Lo han invitado para solemnizar con su presencia un concierto de características especiales: los ciudadanos ilustres, buenos burgueses aficionados a las artes, consideran que la práctica musical en la ciudad ha sufrido una peligrosa decadencia, en parte, porque han llegado a la conclusión que el cellista Christoff, responsable por años de la actividad musical, ha perdido sus facultades de intérprete, ya no es capaz de transmitir emociones y sus ejecuciones son frías y cerebrales. Como punto de partida del renacer musical, ellos planifican un concierto en la mejor sala de la ciudad, en que el plato de fondo será la ejecución orquestal bajo la dirección de Brodsky, anciano músico que se ha perdido ya por mucho tiempo debido a su afición al alcohol. El deseo de recuperar al borracho como persona y como músico es una metáfora entonces de la nueva era artística que se pretende para la ciudad. En este cuadro simplemente Ryder debe actuar por presencia y pronunciar un discurso previo al concierto, y tocar una obra para cerrar gloriosamente el recital.

Afirmar que el tiempo de la acción es vertiginoso en *Los inconsolables* podría llevar a confusión: las 600 páginas del mismo transcurren solamente en tres días, 72 horas, incluyendo los naturales momentos de sueño del protagonista, ya que el libro está relatado en primera persona. Los problemas de Ryder comienzan cuando descubre que no conoce el torcido programa que le han preparado en sus tres días de visita, actividades que lo llevan, entre otras curiosidades, a permitir ser fotografiado con el fondo de un monumento polémico. Así, de a poco se va enterando de una sórdida lucha que se vive en el ámbito ciudadano sobre asuntos principalmente estéticos. Lo musical del libro gira en torno a la interpretación y aunque una primera impresión, influida por la ilógica con que se desarrollan los hechos y la absurda actuación de los personajes, podría considerar que lo específicamente musical carece de sentido, es preciso conceder que Ishiguro maneja con naturalidad elementos propios de una cierta "sociología" del mundo de la interpretación. No profundiza en ellos y tampoco intenta usar conocimientos extractados de la realidad -en el hecho los compositores mencionados en el libro no existen- y menos las obras nombradas. Los compositores contemporáneos son ficticios: Grebel, Mullery y Kazán, así las obras mencionadas, como las *Grotesqueries para cello y tres flautas* de Kazán. Con todo, Ryder, el protagonista, en un momento puede reunirse con un grupo disidente de gente más bien joven, que no comulgan con el gusto musical conservador de los ciudadanos que se autoproclaman como defensores del arte, aquellos que precisamente están organizando el apoteósico concierto dirigido por Brodsky. El grupúsculo se interesa por la música contemporánea y discuten apasionadamente sobre ella, incluso en aspectos técnicos de la composición, como las "armonías en anillo", las "tríadas pigmentadas" y la "dinámica circular" evidentemente todas estas expresiones, invenciones perfectamente coherentes con el surrealista relato que teje Ishiguro y que podrían ejemplarizarse con la jerigonza que el propio Ryder emplea para aleccionar a su entusiasta audiencia: "Una hostilidad hacia el tono introspectivo, la mayoría de las veces caracterizada por un uso excesivo de la cadencia interrumpida. Una marcada tendencia a casar inútilmente pasajes fragmentados..."

Definitivamente *Los Inconsolables* no es un libro estructurado en torno a problemas musicales, aunque la voz principal del relato prosigue imperturbable la descripción del drama que envuelve al patético director de orquesta Brodsky hasta el bochornoso final del concierto de gala, con que finaliza la novela. Como una corriente más profunda y poderosa, la novela propone un relato en que si bien la música y sus actores son el armazón o esqueleto de la misma, fluye sin embargo por ella un mundo y una sociedad cuya contemplación nos puede impactar como lectores por su imperturbable frialdad, con una puntillosa descripción de lo cotidiano -aunque siempre en el plano del absurdo-, que denota por momentos una espantable deshumanización. Como contrapunto al rasgo anterior, Ishiguro se solaza en pormenorizar escenas citadinas, reuniones sociales, alegres ambientes de *pubs*, los aromas a café de un desayuno, que denotan una cierta fruición con esos pequeños detalles de la cotidianeidad, y en otros casos, recurrir simplemente al humor y al ridículo. Al margen de lo anterior, quizá la clave esté en el título de su novela: una sociedad actual que sólo puede relacionarse con el arte de un modo absolutamente periférico, condenada a la nulidad y por ende, "inconsolable" en su inútil afán de "aprehender" la esencia de la creación artística.

Sería aventurado tratar de conocer o, mejor aún, intuir las motivaciones de estos tres autores comentados, del porqué han elegido a músicos, y ambientes o atmósferas en que se desenvuelve la vida musical, como protagonistas de sus novelas. Pero no cabe duda que la música, por su connotación abstracta, lo dice todo y no dice nada, en comparación con el resto de las artes, ha sido y seguirá siendo un elemento que ha pulsado el imaginario de escritores del pasado reciente y con seguridad, lo continuará haciendo con los del futuro.

Bibliografia

Hesse, Hermann. 2003. *El Juego de Abalorios*. Santiago: Editorial Centro Gráfico Limitada.
Ishiguro, Kazuo.1995. *Los Inconsolables*. Barcelona: Editorial Anagrama.
Mann, Thomas. 1951. *Doctor Faustus*. Barcelona: José Janés Editor.
Schwarzbck, Silvia. "Thomas Mann y Theodor Adorno: la novela de una novela", disponible en http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2006.