

## *Julio Cortázar y Thoman Mann, Johnny Carter y Adrian Leverkuhn, la música y la letra*

BLAS MATAMORO  
*Cuadernos Hispanoamericanos*

### I

Intentaré en estas páginas una lectura paralela de *El perseguidor* de Julio Cortázar y *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Son obras de una misma época (se publicaron en 1959 y 1947, respectivamente) y sus protagonistas son músicos. Cortázar fue buen lector de Mann y lo reconoció varias veces. Mann nada supo de su colega argentino. Trabajar influencias me parece estéril. Más bien resulta productivo señalar parecidos, ya que la literatura suele decir cosas similares más allá de que lo sepan los escritores y hasta diría que, en los mejores ejemplos, sin que ellos lo sepan.

Aparte de las semejanzas apuntadas, hay otros elementos comunes que conviene tener en cuenta de antemano:

a) Son vidas de músicos contadas por literatos y vidas de personajes alocados observadas por alguien que se presenta como cuerdo. Algo de fascinante tiene el primer elemento sobre el segundo: la escritura documenta esa fascinación y, al mismo tiempo, sirve de exorcismo a la parte maldita del narrador. Entre el personaje y el narrador se establece una relación erótica (mucho más explícita en el caso de Cortázar), tal si el músico sedujera al literato para que lo inmortalice en la narración. Hay un creador y un mero cronista o testigo de la creación, que se siente fecundado por el vínculo, y el resultado de esta fantástica inseminación es el relato.

b) En ambos músicos existe algo de angelical, tanto benigno como maligno, es decir diabólico. Este último componente se constituye en un

pacto demoníaco, que se advierte claramente en la novela de Mann, según el modelo fáustico. En el relato cortazariano, de modo implícito, también se da el convenio con el diablo, que consiste, inmediatamente, en anular los efectos de la historia. Fausto recupera su juventud (por mejor decir: se convierte en otro, al convertirse de viejo en muchacho) y Johnny sale del tiempo, viviendo en un presente que es, a la vez, el futuro como pasado. En ambos casos, el pacto diabólico actúa aniquilando el paso del tiempo y permitiendo al personaje fáustico desquiciarse de la necesidad histórica: no vivir sino una vez la propia vida y estar encerrado en el presente único, en el tiempo que pasa de largo y no vuelve sobre sí mismo. Aparece, oblicua, una noción del arte como defensa contra la usura del tiempo y un recurso al mito, que es insistente, eterno retorno, inmortalidad (de nuevo: lo fáustico).

c) Johnny y Adrian tienen algunos rasgos psicológicos comunes. Viven distanciados de su cuerpo, con un notorio malestar, desprecian su materialidad y buscan existir en otro mundo, sin gravedad corpórea, mundo fantástico cuya imagen menos incompetente es la música. El síntoma común es el frío. Johnny, mal comido y tembloroso, alcohólico y drogado, siente frío, un frío similar al que sufre Adrián, supuesto sifilítico. Este frío recuerda la helada condición del demonio dantesco, incrustado en un bloque de hielo, y el movimiento de cuyas gigantescas alas de murciélago mantiene la frigididad de esa enorme cloaca de la historia que es el *Infierno* (del que extrae Mann un epígrafe). La vida sexual de ambos es dificultosa y poco gratificante: la imagen de la mujer es codiciabale pero, a la vez, siniestra y objeto de desprecio. Adrián no tiene hijos (mal podría ansiarlos quien posee la eternidad) y Eco, el niño a quien trata como vástago, muere, víctima de espantosa y enigmática enfermedad, tal vez provocada por la cercanía endemoniada del músico. Johnny vive separado de su hija Bee, que también muere, a cierta altura del relato.

d) Droga en Johnny, infección sifilítica en Adrián, el tóxico tiene una presencia decisiva en los dos. Son personajes que viven constantemente en los confines de la muerte, como si esta situación limítrofe fuera condición de su vida creativa. Por contra, los dos narradores (Bruno y Serenus) están cómodamente instalados en la vida, llevan una existencia normal, alejada de todo extremo. La muerte, para ellos, está censurada o puesta entre paréntesis. Son el Eros seducido por el Thánatos, ya que sus narraciones, de

algún modo, rescatarán del mortífero olvido a los biografiados, al tiempo que, en esas vidas narradas, quedará también inmortalizada la huella del biógrafo.

e) Cortázar y Mann se han valido de episodios anecdóticos tomados de la vida de dos músicos (el saxofonista americano Charlie Parker y el compositor alemán Hugo Wolf) para construir sus historias, pero sería erróneo leerlas como *romans à clef*, ya que aquellos episodios están mezclados con otros elementos que los contaminan de ficcionalidad, de modo que el conjunto resulta ficcional sin matices. Mann pone también en escena algún momento de la biografía de Nietzsche, algún rasgo de su amigo (un tanto cabreado, en su momento), Arnold Schönberg, con el mismo resultado anterior.

Algo similar cabría entender de las músicas que los textos refieren. Son músicas que jamás escucharemos, como la sonata de Vinteuil en Proust o las composiciones de *Los pasos perdidos* de Carpentier. Suponer que Johnny toca la música de Charlie Parker es como suponer que Leverkühn compone a la manera de Benjamin Britten, cuya *Serenata* «descubrió» Mann después de publicada la novela y halló parecida a como él imaginaba cierta página de Leverkühn que se valía de textos similares. La música que aparece en un libro, salvo que se refiera a partituras realmente existentes fuera de él (Beethoven y su *Heroica* en *El acoso* de Carpentier) es música inaudible y pertenece al complejo textual.

f) Johnny y Adrian son músicos que reflexionan sobre la música que hacen, que adquiere cierto estatuto de saber. La música no es deleite insignificante, sino una vía de conocimiento.

g) En ambos relatos se producen triángulos amorosos que remiten al mundo de la infancia, al asunto de tres tejido entre el hijo y los padres. Rescate fantástico del origen, la música se liga con el mundo materno. Es como la memoria supuesta de una vida prenatal, anterior a la aparición del padre y del mundo, a lo escuchado por el nonato en el seno materno. Un mundo real, inmediato, sin los elementos de escisión que aporta el lenguaje, notoriamente el nombre del padre y el nombre propio, que separa al sujeto de sí mismo y lo convierte en un elemento propiedad del conjunto social. De ahí la asocialidad de los dos personajes, su tendencia a la incomunicación, el malentendido y el aislamiento autista. Desde esta posición ensimismada, el músico trata de reconstruir un mundo desvertebrado por la ausencia de una figura

paterna fuerte. La música, de origen materno, es una fantasmal metáfora del padre que funge de eje sustitutivo. Se constituye así, el fantasma triangular que se busca, luego, en el registro amoroso.

## II

Las claves musicales de *El perseguidor* son evidentes. La dedicatoria a Charlie Parker y la profesión de Johnny, obvias. En el título se insinúa un género musical, la fuga. Cuatro elementos la estructuran: el tema ducal, el tema condal, el *divertimento* y la *stretta*, todo ello marcado por la sucesión de melodías que parecen fugarse unas de otras y perseguirse unas a otras. En la narración de Cortázar los equivalentes serían: el tema de Johnny, el tema de Bruno, el de las mujeres y el del núcleo parental, para dar en el *coda* que acaba con la persecución y la fuga: la muerte. El hallazgo final de una cola o cauda tiene que ver con la identificación entre eje y muerte, o sea, el componente que organiza, desde el final y retrospectivamente, la composición. Esto se vincula también con otra categoría musical: la tonalidad. Al término, la cadencia resuelve las tensiones armónicas generadas durante el desarrollo.

Lo que Johnny persigue es algo que huye al advertir al perseguidor, de modo que se torna inalcanzable. Algo a lo que no se llega ni por la música de Johnny ni por la palabra de Bruno. Es algo inefable o cuyo nombre es secreto o está prohibido. Veremos, luego, dónde se puede situar este objeto intangible de la persecución/fuga.

La música no vale sólo para estructurar el relato, sino que, asimismo, actúa como una modalidad del saber. Existe un pensamiento musical (esa baba que Johnny advierte en las palabras y que sirve para disolverlas pero también para pegotearlas) y es susceptible de encontrar su equivalente en un discurso verbal.

Inventar música es, para Johnny, como tomar un metro sin rumbo fijo, esperando que «algo ocurra», algo narrable pero no explicable. «Estoy parado en una esquina viendo pasar lo que pienso, pero no pienso lo que veo», dice Johnny. Inventar es confiarse a un orden exterior, que parece azaroso, pero que no lo es (el sistema del metro, relacionado, al tiempo, con lo subterráneo, lo oscuro y entrañable de la ciudad). Inventar es hallar lo que no se busca, descubrir combinaciones ocultas, los vasos comunicantes del surrealismo, las correspondencias del simbolismo y de Baudelaire o, si se prefiere, de todo pensamiento simbolista y hermético desde Pitágoras en adelante. Un

mundo de connotaciones muy típico de Cortázar, que se podría fundamentar, paralelamente, en sus textos teóricos.

El saber musical es, en otro sentido, erótico: «... ayer me parecía que estaba haciendo el amor cuando lo tocaba...» dice Johnny respecto al saxo que, en la fantasía paronomásica de Bruno, equivale al sexo de Johnny, a un falo (el saxófono tiene, a la vez, elementos fálicos y uterinos, si bien se mira, o sea como lo mira quien suscribe). El falo vertebra al mundo, es su pasajero elemento axial, que convierte el caos y la irrealidad en algo cósmico, o sea en un orden real, pero que se disipa al acabar la música (acabar, en Argentina, significa eyacular o, más ampliamente, tener un orgasmo).

Tan organizador es el poder de la música, que Johnny cree poder construir a Dios con ella. Dios es, en esta secuencia, algo que está junto a él, no un sujeto sino una presencia, una divinidad que no se comparte, que no se aviene a ser teología. Este dios es capaz de abrir la puerta que da al otro lado de la vida, el goce de lo absoluto que se prohíbe al constituirse el sujeto. Johnny percibe que la puerta empieza a abrirse cuando aparece el maldito (sic) y se la cierra en la cara. El maldito puede ser una manera coloquial de invocar a Dios, pero es el nombre corriente del Demonio: quizás, el aspecto demoníaco de Dios, o sea lo que divide, confina y dispersa. La puerta cerrada. De nuevo, a través de la música, aparece el pacto diabólico.

Hay, desde luego, la contrafaz de esta música, que es el *Kitsch* musical, el placer de oír música y sentirse a gusto en el mundo. Es una de las peores misiones de la música, según Bruno, quien la define descriptivamente como «ponernos un buen biombo delante del espejo, borrarlos del mapa durante un par de horas». No es la música que interesa a nuestro relato, la cual, por el contrario, nos enfrenta con el espejo bruniano, o sea la persecución inconcluyente de lo absoluto.

En todo caso, esta música «ocurre» fuera del tiempo. Johnny nunca sabe en qué día ni en qué hora vive. La música es esa «elasticidad retardada» que permite decir: «Esto lo estoy tocando mañana. Esto ya lo toqué mañana». Tocar es alcanzar, poder hacer sensible ese contratiempo (otro término musical) donde la sucesión no existe. Un presente absoluto, sin antes ni después, que puede jugar como mención de la eternidad (desmentida por la sucesión temporal de la música, la otra fórmula de la eternidad, como historia interminable).

«La música me sacaba del tiempo. La música me metía en el tiempo». El tiempo del cual nos extrae la música es el tiempo de la historia. Cada vez que escuchamos una música volvemos al mismo coágulo de tiempo que, mágica-

mente, no acaba nunca de pasar. Sartre y Lévi-Strauss (al final de acuerdo en algo) han escrito páginas decisivas sobre esta fenomenología del tiempo insistente que se da en la música. A su vez, podemos decir que, si en la historia, estamos en lo real sin poder alcanzarlo, en la música somos lo real y nos confundimos con él, lo cual remite al mundo hiperreal del alucinado, uno de los extremos en la vida de Johnny: para el alucinado, todo es real, nada está ausente en su imaginación ni resulta pleno e inabordable como el símbolo. El otro extremo es la psicosis (lo veremos), cuando Johnny no logra dar con la realidad de nada ni con ninguna significación.

Si buscamos alguna correspondencia con la historia familiar de Johnny, hallaremos algunos pocos datos. Ni Johnny quiere evocarla ni Bruno, investigarla.

Sabemos que el músico tuvo una infancia de escasez y que sus padres peleaban. La madre rezaba y pedía perdón por el padre. Todo el tiempo había deudas que pagar, en forma de hipoteca. Tenemos, pues, a un padre «fuera de la ley», que no aparece en ninguna escena y cuyo nombre ignoramos, y a Johnny que, cuando toca su saxo/sexo, evoca a su madre rezando por la culpa del padre. La música es la identificación materna y redención, pero no puede dar con el goce absoluto ni con el nombre del padre. Bruno, en el relato, es el personaje al cual acude Johnny, creyéndolo poseedor del nombre del padre que éste le ha denegado y la madre, ocultado. Johnny seduce a Bruno con su música sexual, se desnuda ante él y, poco antes de morir, lo invoca diciéndole «oh, hazme una máscara» (máscara: persona: identidad). Dicho con otras palabras: «Dime tu nombre, padre, porque si no, nada ni nadie soy». Enmáscárame para que los demás me reconozcan.

Esta falta de elemento paterno descalabra el mundo de Johnny en la psicosis, en la muerte del mundo. Es elocuentísima la escena en que corta el pan y se lo come, sin lograr sentir la realidad de nada. Bruno, a su vez, tampoco es su padre ni puede revelar el nombre decisivo, por lo cual, cuando Johnny le cuenta lo anterior, piensa que si el músico lo atravesara con su mano, desdibujaría la propia realidad de Bruno, vuelta mantequilla, humo. Bruno no es capaz de escribir lo que Johnny no es capaz de tocar. Cuando Johnny se busca en el libro que Bruno ha escrito sobre él, no se halla. «Te has olvidado de mí» comenta. Se lo dice a su padre, tal vez, o a la parodia de padre que cree advertir en Bruno. En cualquier caso, ninguno de los dos posee el elemento axial del mundo ni puede dárselo al otro, por lo que su relación amorosa se desliza hacia la decepción, al comprobarse que el otro carece de lo que me falta, aunque, en el momento del enamoramiento, yo lo hubiera creído así.

Si observamos el lugar que ocupan las mujeres en el relato (las mujeres son de Johnny, salvo una anónima esposa de Bruno que se menciona pero no interviene en la historia) veremos que no pueden sustituir a la madre, aunque tomen actitudes maternas, porque tampoco ellas conocen el nombre del padre. Son mujeres que proponen al músico relaciones de dependencia, placer y, en consecuencia, desprecio, ya que para Johnny, que busca el goce absoluto, los placeres son distracciones engañosas y falsables. Dédée lo protege y compadece, la marquesa lo alimenta y lo provee de droga pero lo desprecia («rata inmundada» es su definición de Johnny), Tica es un elemento del triángulo amoroso en cuyo extremo tampoco aparece el padre, Lan es la esposa lejana a la que fantasea llegar pero que alcanzará sólo en la muerte, precedida por la muerte de la hijita Bee.

En *El perseguidor*, como en casi todo Cortázar, la relación amorosa suele ser triangular (Johnny-la marquesa-Art, Johnny-Dédée-Bruno, etc.). En *Rayuela*, por ejemplo, Oliveira se ve embrollado en triángulos con Gregorovius y la Maga, Traveler y Talita, Berthe Trépat y Valentín. En este último caso, la pianista que lleva nombre de muerte (Trépat, *trépas*: sepulcro) es la madre que conduce al compositor, Valentín, padre que quiere seducir a Oliveira (como en el posible triángulo que contempla el fotógrafo en «Las babas del diablo»). El triángulo es prototipo de perfección y de seguridad infantil, pero, al no conducir al nombre del padre, se convierte en un nuevo descalabro para la historia.

El núcleo de *El perseguidor*, es por fin, la relación entre Bruno y Johnny. Pongo a Bruno delante no tan sólo por identificación profesional, sino porque es quien se hace cargo del relato, el narrador imputable.

A pesar de que Johnny parece despreciar a Bruno («el compañero Bruno es fiel como el mal aliento»), intenta seducirlo para que colme su sentimiento de falta. Durante la escena en que se desnuda ante Bruno, éste, el relator, repara en el sexo de Johnny, flácido y simiesco, y en una cicatriz a la altura de las costillas. Es la imagen de un castrado que pide una cierta donación de energía.

A su vez, la visión que Bruno tiene de Johnny (y que es el núcleo del texto) parece la de un enamorado. A veces, lo diviniza: «...está por completo en otra cosa... es otra cosa» (lo absolutamente otro es la característica de lo divino, según Rudolf Otto). Otras, lo considera muy inteligente: capaz de entender «de los ojos hacia abajo» con la cabeza vacía; de pensar con figuras y no con abstracciones, meter el mundo en una valija, hacer un microcosmos pitagórico; entiende lo que Johnny dice pero al día siguiente no es

capaz de recordarlo («... entonces siento que hay algo que quiere ceder en alguna parte, una luz que busca encenderse, o más bien como si fuera necesario quebrar alguna cosa, quebrarla de arriba a abajo como un tronco metiéndole una cuña y martillando hasta el final. Y Johnny no tiene ya fuerzas para martillar nada, y yo ni siquiera sé qué martillo haría falta para meter una cuña que tampoco me imagino...»); Johnny es capaz de ir con la música «al otro lado» y Bruno ignora qué es ese otro lado; Johnny no es un genio (como Einstein o Stravinski) porque su diferencia no es ostensible sino secreta. Es sublime: su música es una ascensión infinita que lo pone por encima de los hombres (la figura parece tomada de Kant: lo sublime que puede ser horrible o siniestro).

En el otro extremo del enamoramiento, el odio hace fantasear a Bruno la muerte de Johnny, que aliviaría su vida. Sus juicios lo inferiorizan: sólo quedará de Johnny su innovación, pero si Bruno la convierte en una página de la historia del jazz; la inteligencia de Johnny es pobre (aunque Bruno, junto a ella, se siente una «porquería»); los discursos de Johnny son absurdos y su inferioridad se patentiza cuando llora la muerte de su hija. Bruno, por fin, entiende que Johnny es capaz de tornarlo irreal pero que, si todos imitaran al músico, la vida social sería imposible por falta de roles. La sociedad puede funcionar sólo si renunciamos al goce absoluto y nos constreñimos a los placeres permitidos.

Hay un esbozo de acercamiento sexual entre ambos. Bruno ve que está al final del saxo/sexo de Johnny: «El es la boca y yo, la oreja, por no decir que él es la boca y yo...». Angel y hermano, cuando Johnny se desnuda, Bruno siente un repeluz, le asquea el olor de su cuerpo y ve repugnantes manchas en sus piernas. «No hace falta ser mujer para sentirse atraído por Johnny». La confusión amorosa pasa del encuentro corporal, desplazada, a la música: «Soy todavía la música de Johnny».

Como una pareja de amantes, Bruno y Johnny son las dos partes de una misma entidad. Lo abstracto y lo concreto. La libertad y la forma. Lo increíble y lo perfecto. El goce y el placer. Si se amplía el par: el catolicismo placentero y clásico que busca la salvación (Bruno) frente al protestantismo romántico que lleva al goce, la disolución y la condena (Johnny). La vaga e inefable música y la clara y efable palabra. La oscura certidumbre y la claridad de la duda. El mundo de Johnny está agujereado, enfermo e infundado. El mundo de Bruno está sano, pleno y se afirma en cosas que flotan sobre el vacío. Bruno sigue vivo y cuenta la historia. Johnny busca, en un campo lleno de urnas colmadas de cenizas ajenas, la urna propia y vacía.

Por todo esto, el relato empieza cuando Johnny pierde su saxo/sexo, es decir la única posibilidad de sobrevivir, ya que su destino lo lleva a buscar, por sugestión de la madre, el imposible nombre del padre en la música. Al faltarle ésta, sólo le queda la herida de la castración, que le impide actuar sobre el mundo y lo conduce al extremo del goce: la muerte. Otro elemento musical: el silencio que marca el final de la partitura.

### III

Así como intenté configurar *El perseguidor* como una suerte de fuga, podría sugerir para *Doktor Faustus* el esquema de una sinfonía, ya que se trata de una novela educativa que narra, como ocurre con las sinfonías, una vida, entendida ésta como una sucesión necesaria de etapas que se van dejando atrás las unas a las otras. Con todo, Mann introduce algún elemento de crisis en este *Bildungsroman*. El héroe, sometido al magisterio de los sabios (entre ellos, el Demonio o su fantasma de Demonio), en lugar de evolucionar hacia la madurez, se dirige a la niñez, y su proceso educativo se convierte en regresión. No acaba de reducir sus elementos primarios y éstos vuelven, obsesivos, como *Leit-Motiven*. Mann, en la novela (junto con otros compañeros ilustres: Proust, Kafka, Joyce, Svevo, Henry James) cumple la reformulación literaria de lo que ocurre con la sinfonía en la música (o, más ampliamente, con la forma sonata) a partir de Franz Liszt y César Franck. La estructura evolutiva de la sonata se convierte en estructura rememorativa y cíclica, de manera que los temas de un movimiento retornan en los siguientes, a semejanza de la memoria inconsciente.

El truco narrativo de Mann es el mismo de Cortázar (viceversa, si se prefiriere): un literato moderado, sano, humanamente templado, de naturaleza dirigida hacia lo armonioso y lo racional, un sabio del «ejército latino», cuenta la historia de un amigo íntimo, músico, genial (vocado a la desmesura), trastornado y endemoniado. Cree que su amigo lucha contra el Demonio, pero, en verdad, acaba descubriendo que Satanás y Adrian se han seducido mutuamente, el uno con la teología demonológica, el otro con la música, y que la vida del narrador ha recibido de la otra «amor, tensión, horror y orgullo, su contenido esencial». Son dos partes de una misma entidad, si se quiere: la mitad católica y la mitad luterana del cristianismo, religión del Dios que es sacrificado como hombre en este mundo, obra del Demonio. Concluye Serenus: «Hay hombres con los cuales no es fácil convivir pero que resultan imposibles de abandonar».

*Doktor Faustus* es una obra compleja, que dispara en varias direcciones, y de la que sólo apunto dos temas, paralelos a los examinados en *El perseguidor*: la historia familiar y la concepción del dualismo letra/música.

Adrián es oriundo de una vieja, supuesta y arcaica ciudad de la «Alemania profunda». Su padre es un naturalista que, en lugar de estudiar las leyes de la vida, se interesa por lo monstruoso y lo deforme. Lo natural le importa como misterio, lo mismo que a un hechicero. Hay en el mundo algo venenoso e inútil: la belleza. Lo viviente y lo inorgánico se confunden en la profundidad y es misión del artista habitar el tercer mundo que va de Eros a Thánatos. El artista es un demiurgo, cuyo modelo ignoto es el Demonio, autor de la diversidad y contradicción mundanas. El artista tiene, pues, dos caminos: la conciliación por la armonía (clasicismo) y la reunificación por la confusión (romanticismo).

La madre adopta dos personificaciones: la mamá biológica, que es cantante, que ha estudiado los artificios de la voz impostada, y la muchacha del establo, que canta espontáneamente, con los pies desnudos y hundidos en el estiércol tibio, enseñando a los niños una intuitiva polifonía.

Adrián, chico precoz, que parece tener una sabiduría infusa, heredada de vidas anteriores (lo genético del genio popular, tan alemán), no quiere ser considerado un artista (*Künstler*, el que domina un *Kunst*, una destreza, un oficio), rechaza toda idea de inspiración (o sea: aspirar el hálito del mundo) y la sustituye por la de casualidad.

La música que se categoriza en *Doktor Faustus* es la que enseña el maestro Kretzchmar (siguiendo las sugerencias del filósofo y músico Theodor W. Adorno, amigo y consejero de Mann en los años californianos durante los cuales compone su obra). Hay la subjetividad, que es armónica, íntima y carece de límites, y hay la polifonía, que reúne los atributos de la objetividad y la coseidad (*Objektivität* y *Sachlichkeit*), es decir, la racionalización de la subjetividad que permite crear un objeto reconocible por los demás, la música hecha lenguaje y lenguaje universal. El artista media, entonces, entre lo inmanente y lo convencional, base de la objetividad. Ha de hacer una obra nueva que, al tiempo, sea racional, no mera repetición de los tópicos y el canon.

Si el artista abandona las formas, entonces sólo existe un límite a su deambular creativo: la muerte. Los dos ejemplos se encuentran en Beethoven: la obra «media» y la obra tardía, las últimas sonatas (entre ellas, el opus 111, donde aparece el acorde atonal «demoníaco») y los últimos cuartetos. Kretzchmar toma partido por un retorno a la sacralidad de la música, como

en la Edad Media, borrando el intento profanizador de la Ilustración. Toda música laica se vuelve superficial, visible, trivial. Hay que admitir que la civilización y la barbarie sólo se diferencian en el pensamiento, que es distinción, oposición, escisión, y que, en el fondo, son unidad, son mismidad, el hallazgo de la filosofía alemana: las cosas-en-sí-mismas, el ensimismamiento germánico, la *Verborgenheit* romántica.

Lo que sujeta al sonido orgánico, magmático, caótico, no es el sonido mismo, sino su escritura, la melografía. Es un elemento visual, vinculado a la lucidez, a la luz, a la visión de «las cosas claras y distintas»: lo clásico. Números y notación musical, cálculo y escritura significativa remiten al mundo del pitagorismo, al orden invisible del cosmos que se torna perceptible en la geometría y en el álgebra, otras de las fascinaciones de Adrian. El cuerpo resuena de modo profundo y amorfo: es el reino del *Wunsch*, el deseo que todo lo quiere y no distingue objetos en su eterna e insaciable errancia. La voluntad de forma, el número y el signo, son organizadores del alma, *Gemut*. El calor orgánico se somete a la frialdad de la norma, del canon, de la medida. El arte es, en este sentido, ascetismo. La voz se convierte en nota templada y ésta se combina en acordes, que no existen en la naturaleza. Por eso, la música es extrañeza y distanciamiento, escritura y crítica. Adrián, por el contrario, intentará devolver a la música su mismidad y su realidad, sonido que no sea sino sonido en sí mismo, de modo que pueda expresar la totalidad como lo indistinto.

La música produce en Adrián un estado de conmoción interna que llena sus ojos de un brillo intenso y turbio, una luminosidad crepuscular. La melodía se extiende como un horizonte y la armonía la cruza verticalmente, constituyendo un cuerpo sonoro que evoca la fusión sexual como alquimia. Adrián defiende: «La música es la ambivalencia como sistema» (*Zweideutigkeit*: doble sentido, bivalencia). Es reunión y neutralización del signo y el significado. Un significante puro, que no puede ser reducido nunca a su haz de significados, porque son inefables y pertenecen al registro del afecto. La música no aquietta como la síntesis de los contrarios, sino que inquieta en un movimiento hacia lo imponderable.

La empresa de Adrián consiste en liberar a la música de la forma, considerando la libertad como indiferencia. Se suprime la diferencia entre lo uno y lo otro y se aspira a la totalidad. Se vindica, así, el carácter demoníaco de la existencia, como lo espontáneo e inmediato, lo carente de teoría, o sea de orden y visión, lo junto, el impulso que se identifica consigo mismo y carece de espacio exterior.

Es fácil de advertir la relación de la empresa con lo postulado por Wagner en su drama musical, la obra de arte total. Se trata de suprimir la distinción entre música y lenguaje, por medio de una palabra musicalizada, que es anunciada por una música que propende articularse en palabras. Tengamos en cuenta que, tanto en inglés como en alemán, las notas musicales no tienen nombre sustantivo, sino que se designan con letras, de modo que la melografía resulta también una escritura. Es la misión de Alemania, la reunión de la forma y la hondura, entre el mundo ruso, profundo y amorfo, y Occidentes, que es la formalización sin abismo.

Al proponer una música sin tonalidad, Adrián sustituye la escala por la serie, sonidos en libertad, sin sujeción a recapitulaciones, retornos ni cadencias. La música del futuro, que preconizó Wagner, a la vez que un reclamo de arcaísmo, la música pretonal. Un tercer mundo, de nuevo, más acá y más allá de la tonalidad. La serie deroga la jerarquía entre los sonidos (notas señoriales y notas serviles) para volver a la igualdad primitiva, anárquica, anterior al orden.

Aquí encaramos el posible sesgo sexual de la música, que es femenino, si por mujer, en sentido simbólico (*das Weib* es neutro, en tanto *die Frau* es femenino, virguerías tudescas) entendemos que lo fememino es lo puramente corporal y, en este sentido, es común a varones y mujeres, algo, si se quiere, anterior, como mito, a la sexuación del sujeto, por lo que cabe preguntarse si hay sujeto en la música así entendida. Hay, más bien, un presujeto, vinculado a lo demoníaco y a la unidad anterior al padre, es decir a lo femenino como totalidad y no como distinción dialéctica ante lo masculino. Siguiendo el razonamiento, podemos decir que el Demonio es femenino, aunque no sea mujer ni varón.

La música como retorno a esa oculta unidad original es fundadora. Lo femenino y lo demoníaco son anteriores a dios, entonces, si Dios es el principio paterno que crea distinguiendo la luz de la tiniebla y que introduce el verbo en el caos. Pero sin Demonio la distinción tampoco es posible, porque sólo el retorno a la unidad puede plantear nuevas distinciones. Tal vez el mundo ha sido obrado por un demiurgo diabólico, pero es, en último análisis, instrumento divino para perfeccionar la Creación. Las cosas que se encaminan a la finitud, a la forma, a la muerte, tienen un lado mágico, seductor y embrujado que responde al registro femenino-demoníaco.

Cuando, en sus cuatro apariciones, el Demonio propone a Adrián un pacto (no sabemos si lo suscribe, pero parece que así es, lo mismo que puede parecer que Adrián es sifilítico y acaba con parálisis general progresiva,

inmovilizado por el tabes y la frigidez) lo que le propone es renunciar a la distinción y ganar la unidad, es decir ensimismarse y prescindir del otro. Por eso le exige que renuncie al amor: evidentemente, un mundo sin otros es un mundo sin amor. Sólo ama quien se sabe parte y no todo, sección (sexo) y no unidad. Por esto, también, se busca en el ser amado lo que falta en el amante.

Al volver al origen que nadie ha experimentado, Adrián tiende a lo asocial. Tiene el aspecto frío y lejano de un monje. En las reuniones, parece ignorar el nombre de los demás. Sus relaciones amorosas, que no son tales, llevan a la destrucción del otro. Su círculo de amistades es una suerte de monasterio de varones solos, cuyo modelo militante son las sociedades estudiantiles alemanas, de las que la mujer está excluida y se practica la castidad, no como *ethos* de la pureza, sino como *pathos* de la impureza. Es un círculo mágico que se asemeja, en otro sentido, a una cárcel, un hospital o un manicomio. Un círculo reservado a los genios, que son la distinción pura y creativa. En este círculo, al introducirse la atonalidad, se aniquila la historia de la música, que consiste, precisamente, en las variantes de los sistemas modales y tonales. Es un recomienzo de cero; de nuevo, si se quiere, el origen.

Tal separación radical remite a los mitos románticos del artista asocial, loco, enfermo, endemoniado y distinto. El mito que alimenta las juveniles *Kunstnovelle* de Mann, con su elegante figura de artista encerrado en un mundo estéril de bellos objetos que lo tornan en el no incluido de la sociedad burguesa, a la cual considera con aniquiladora (y diabólica) ironía. Lo vemos bastante cercano al Johnny de Cortázar, al cual se parece, también, en su relación con el narrador (Bruno o Serenus) porque puede oponer catolicismo y protestantismo. El catolicismo es el mundo de la racionalización y la forma, del lenguaje y la teología, en el cual la transgresión es el abandono al placer, que siempre es puntual y perdonable. El protestantismo es el mundo del goce imperdonable, cuyo modelo de transgresión no es individual sino cosmológico: el pacto con el Diablo, con el contrincante de Dios.

Adrián, hundido en la amorfa hondura materna de la música atonal, va perdiendo su relación con los demás, el uso del lenguaje y la realidad del mundo, que se torna psicótico mundo muerto. Por fin, cae en la parálisis y apenas puede caminar apoyado en su madre o en la dueña de la pensión a la que llama también madre y que lo trata como a un pobre niño indefenso.

## IV

No quisiera terminar estas observaciones sin reunir algunas pequeñas consideraciones teóricas. La primera es señalar lo productivo que es el modelo musical para estructurar una narración, modelo que, en nuestro siglo, ha permitido resultados tan notables como el capítulo oncenso del *Ulysses*, las *Mitológicas* de Lévi-Strauss o los *Cuartetos* de T.S. Eliot. La música estuvo sometida a la Palabra Revelada durante la Edad Media, con sus motetes y sus misas. Luego, se independizó de la literatura y se valió de una suerte de subliteratura cancioneril y operística. A partir de Mozart, con su recurso a Goethe, sin embargo, la música se vuelve a aproximar a la gran literatura y los compositores se valen de textos importantes, cuando no los producen ellos mismos (caso Wagner). El último resultado visible parece esta aproximación que acabo de señalar, y que podría enriquecerse con una extenuante lista de ejemplos.

La otra observación se dirige a mostrar la música (como la arquitectura) en calidad de buen ejemplo de discurso en relación a la literatura. En efecto, en una partitura y en un edificio hay lo que constituye el componente negativo y movilizador del lenguaje: su oquedad, su porosidad, su apertura, su indeterminación, su posibilidad estética: la ambigüedad. Si la pintura y la escultura, por ejemplo, son malos modelos para el escritor, porque son artes de lo compacto, del espacio pleno e impenetrable, en cambio la música y la arquitectura (que son lo mismo: una en movimiento y la otra, inmóvil) resultan muy recomendables como conformadoras del imaginario en la literatura. Edificio que canta o canto que se edifica, persecución y pacto diabólico, la narración se sitúa en el lugar geométrico donde la piedra se torna elocuente y la melodía se petrifica.