

## De la música a la novela: El jazz en la construcción de *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina

Esther López Ojeda

Universidad de La Rioja  
[estherlopezrojeda@gmail.com](mailto:estherlopezrojeda@gmail.com)

### Resumo

Em *El invierno en Lisboa*, a música e a literatura complementam-se, ao ponto de ser o jazz a dar forma à construção do romance. A música descreve as personagens, está subjacente à estrutura literária e é revelada no texto através de diversas técnicas e recursos (repetições, estruturas, ritmos). Há uma transposição entre o trio de músicos de jazz, que faz parte do enredo, e os trios de acções, lugares e personagens. Como no jazz, sobre a música de referência de cada um dos conjuntos, podemos ouvir a improvisação particular de cada personagem. A música é também o assunto do romance, com inúmeras referências extraliterárias a músicos e canções de jazz. Está ainda presente no tempo e nas vozes narrativas, actualizando um passado que vai esmorecendo e que termina como os últimos sons de uma composição musical. Neste artigo, propomos uma análise da construção do romance a partir de uma perspectiva interdisciplinar.

### Palavras-chave

Música e literatura; Jazz; *El invierno en Lisboa*; Antonio Muñoz Molina; Interdisciplinar.

### Abstract

In *El invierno en Lisboa*, music and literature complement each other, to the extent that jazz shapes the construction of the novel. The music describes the characters, it underlies the literary structure, and it is manifest in various techniques employed in the text (repetitions, structures, rhythms). A transposition occurs between the trio of jazz musicians, who are part of the plot, and the sets, places and characters. As in jazz, over the basic music of each ensemble, the particular improvisation of each person is heard. Music is also one of the novel's themes, with numerous extraliterary references to musicians and jazz songs. It is even present in time and in the narrative voices, bringing to light a past that is fading and ends as a musical composition with its last sounds. I propose an interdisciplinary approach to address the construction of the novel.

### Keywords

Music and literature; Jazz; *El invierno en Lisboa*; Antonio Muñoz Molina; Interdisciplinary.

**A**BORDAR LA MÚSICA Y LA LITERATURA de forma conjunta supone aproximarse a dos códigos de expresión prolíficos tan ligados a la existencia del ser humano que configuran, en el fondo, su propia esencia, dos manifestaciones artísticas imbricadas entre sí, con múltiples posibilidades expresivas y comunicativas. Música y literatura dialogan y se escuchan con un resultado plurisignificativo sorprendente:<sup>1</sup> palabras que con sonidos organizan su particular melodía; melodías, acordes y ritmos que van narrando en su discurrir temporal su propia historia; letras que se apoyan en la música o hablan de ella o evocan como ella y, a la inversa, música que se apoya en la letra entre otras muchas prácticas sugestivas y cautivadoras.

*El invierno en Lisboa*<sup>2</sup> es un ejemplo del juego, la articulación y la conexión entre estas dos artes. Por el propio género, una novela, el texto escrito revive la música —en este caso el jazz—, y la convierte, más allá de alusiones o referencias concretas en un elemento discursivo que sustenta lo narrado y organiza la trama, hasta el punto de que se configura como parte de la identidad del personaje, la historia, el espacio y el tiempo. «Quería escribir como [...] tocando una música de jazz»,<sup>3</sup> señala el propio autor, en una declaración que nos conduce al análisis interdisciplinar en el que abordamos cómo la música jazz en sentido amplio —el *swing*, la improvisación, la experimentación narrativa— se plasma en las palabras que configuran la novela, mostrando las diversas funciones que desempeña la música en la construcción literaria.

Como punto de partida recurrimos a conceptos fijados por teorías de análisis literario ya clásicas como las expuestas por Barthes (1982) o Bremond (1982) que atienden al contexto, texto y paratexto, a los rasgos dialógicos y polifónicos atribuidos a la narrativa por Bajtín, entre otros, recogidos por Kristeva (1981)<sup>4</sup> en el término intertextualidad, estableciendo así las bases para el análisis del texto en relación con otros textos e incluso con otras manifestaciones culturales, como serán las que nos ocupan referidas a música y literatura. Una propuesta de análisis interdisciplinar, pertinente de ser aplicada y de sumo interés en múltiples manifestaciones artísticas, que comienza a

<sup>1</sup> Ver a este respecto lo expuesto en Esther LÓPEZ OJEDA, «La música... como coartada. Literatura y música», *Brocar*, 37 (2013), pp. 121-43.

<sup>2</sup> Publicada por Antonio Muñoz Molina en 1987, galardonada con el Premio de la Crítica y el Premio Nacional de Literatura en 1988. Todas las citas en este artículo corresponden a la edición de 1993, Barcelona, Ed. Seix Barral, por lo que, en adelante, se citará únicamente la página.

<sup>3</sup> Las palabras textuales de Muñoz Molina hacen alusión también al cine que escapa al análisis que estamos realizando pero que, junto a la música, articula la novela. Las referencias de la cita completa son muy interesantes: «Quería escribir como soñando una película o tocando una música de jazz, y que el lector se dejara llevar sonámbulamente por la historia de dos amantes que se buscan y se pierden y nunca llegan a encontrarse, y si se encuentran huyen el uno del otro». ANTONIO MUÑOZ MOLINA, «El invierno en Lisboa, 1987» <antoniomunozmolina.es/publicaciones/> (accedido en noviembre 2013).

<sup>4</sup> Me refiero a las teorías de Roland BARTHES, «Introducción al análisis estructural de los relatos», in *Análisis estructural del relato* (Barcelona, Ed. Buenos Aires, 1982), pp. 9-44; Claude BREMOND, «La lógica de los posibles narrativos», in *Análisis estructural del relato* (Barcelona, Ed. Buenos Aires, 1982), pp. 87-110; Julia KRISTEVA, *Semiótica* (Madrid, Fundamentos, 1981), vol. 1.

tener su peso en los estudios críticos en las últimas dos décadas, descubriendo lagunas que desde la aproximación de una única disciplina se habían producido. En este sentido cobran relevancia las aproximaciones al jazz desde diferentes ámbitos artísticos como la pintura (Matisse), el cine (Woody Allen), el cómic (Guido Crepax) o la propia literatura (Julio Cortázar, Michael Ondaatje) – no podía ser de otro modo desde el referente de las vanguardias históricas del siglo XX que acogieron los ritmos musicales del momento–, y algunos estudios han surgido en esta línea de trabajo (de manera más prolífica desde comienzos del siglo XXI). Centrándonos en las relaciones entre jazz y literatura en castellano destacamos, por ejemplo, la de Jiménez Millán (2000) quien analiza la relación con la Generación del 27, la de Goialde Palacios (2010), un claro referente en el estudio del jazz relacionado con la obra de Julio Cortázar, y también las de quienes me preceden en el estudio musical de *El invierno en Lisboa*: Ibáñez Ehrlich (1995) relaciona la música y la trama amorosa, González (1995) hace referencia al mito de Orfeo, Franz (2000) realiza un exhaustivo y muy interesante análisis de los músicos y canciones mencionados o aludidos en la novela, y Reed (2004) señala la dependencia de la novela con el cine y la música.<sup>5</sup> Remitimos a sus publicaciones para conocer los aspectos que ya han sido estudiados.

*El invierno en Lisboa* comienza con una cita de *La educación sentimental* de Flaubert –«Existe un momento en las separaciones en el que la persona amada ya no está con nosotros»– que nos aproxima a lo que se desarrollará más adelante: la relación amorosa y la separación, la sugestión del pasado y su recreación. En este sentido, la música será la conexión con lo pretérito, el recuerdo desde el presente y la propia identidad de los protagonistas:

Oían la música mientras viajaban hacia el oeste por la carretera de la costa dejando siempre a su derecha los acantilados y el mar, reconocían los secretos himnos que los habían confabulado desde antes de que se conocieran, porque más tarde, cuando los escuchaban juntos, les parecieron atributos de la simetría de sus dos vidas anteriores, augurios de un azar que lo dispuso todo para que se encontraran, incluso la música de ciertas baladas de los años treinta: *Fly me to the moon*, le había dicho Lucrecia cuando el automóvil dejó atrás las últimas calles de San Sebastián, «llévame a la Luna, a Lisboa». (98)

<sup>5</sup> Antonio JIMÉNEZ MILLÁN, «La generación del 27 y el jazz», *Litoral: Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 227-8 (2000), pp. 181-96. Patricio GOIALDE PALACIOS, «Palabras con swing. La música de jazz en la obra de Julio Cortázar», *Musiker*, 17 (2010), pp. 483-96. Entre otros estudios sobre *El invierno en Lisboa* destacan M.<sup>a</sup> Teresa IBÁÑEZ EHRLICH, «La música, motivo constitutivo de la trama amorosa de *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 1995* (Birmingham, Época contemporánea, 1998), pp. 130-6; Olympia B. GONZÁLEZ, «El tiempo de la imaginación: Orfeo y la música en *El invierno en Lisboa*», *Confluencia*, 10/2 (1995), pp. 42-54. Marta Beatriz FERRARI, «La retórica del artificio: *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina», *Confluencia* (2003), pp. 171-81; Thomas R. FRANZ, «Jazz Specifics and the Characterization and Structure of *El invierno en Lisboa*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 34/1 (2000), pp. 157-64; y Timothy P. REED, «“Tócalo otra vez, Santiago”. Mass Culture, Memory, and Identity in Antonio Muñoz Molina's *El invierno en Lisboa*», *Letras Hispanas* 1/1 (2004), pp. 18-36.

Tres aspectos son ciertamente representativos de la novela y de su estética: la particular organización temporal de los hechos, presentados en una línea cronológica fragmentada y discontinua, llena de *flash-backs* y anticipaciones —e incluso acciones simultáneas («acaso al mismo tiempo que Biralbo pedía una habitación yo le preguntaba por él a Floro Bloom» [98])—; su focalización, moviéndose a través de los diferentes puntos de vista de los personajes, incluido el narrador quien también es un personaje; y la presencia de otras artes, especialmente la música y el cine, no solo en la fábula sino formando parte de la estructura de la misma, a las que se añade la pintura aunque sin relevancia estructural. La música surge a través de la trama: la vida de un pianista negro de jazz que da pie a reflexiones sobre el significado de la música, su carga emocional y la forma de tocar. González señala que

[...] la conjunción de azar e intención distinguen la música jazz como arte de la improvisación que incorpora el elemento de lo inesperado. En el desarrollo temático de la novela, la capacidad para predecir qué rumbo va a tomar la trama con los intempestivos amores de Biralbo corresponde a la repetición de situaciones extrañamente parecidas que viven el narrador y los demás personajes.<sup>6</sup>

Nos interesa especialmente el momento en el que el jazz estructura lo narrado.<sup>7</sup> La música crea la trama, establece las referencias temporales —algunas melodías se escuchan en el pasado y otras en el presente—, sirve para identificar los lugares en los que se desarrolla la acción y establece las relaciones entre los personajes. Toda la historia surge porque el jazz la trae a la memoria del narrador.

### **Giacomo Dolphin Trio: trío musical – trío literario**

El trío como una de las agrupaciones musicales posibles de jazz es esencial en *El invierno en Lisboa*, tanto en la estructura como en las pautas establecidas para el desarrollo temático. El protagonista, Santiago Biralbo, toca en el Giacomo Dolphin Trio, un trío de música jazz con gran éxito entre el público por su música como conjunto, un buen empaste entre los instrumentos y por las improvisaciones de cada uno de ellos con bajo o trompeta, batería y piano. La estructura de este trío, y su relación como grupo de jazz y como improvisadores individuales sobre la base instrumental del resto, se traspa a la estructura de la novela. En este sentido descubrimos cómo la novela se articula en torno a personajes que en ocasiones se unen en tríos, como la música del

<sup>6</sup> GONZÁLEZ, «El tiempo de la imaginación» (ver nota 5), pp. 46-7.

<sup>7</sup> Ocurre especialmente en la primera mitad de la novela. En la segunda, sin perder las referencias musicales, se añadirá el cine negro americano cargado de persecuciones, prostíbulos llenos de humo y música, mafias, crímenes, etc., muy acorde con la ambigüedad de los personajes. Véase, en este sentido, la plasticidad del capítulo XV en el que las palabras crean una persecución a cámara lenta propia del cine negro.

conjunto de jazz, y en ocasiones destacan, como si fueran instrumentistas, con su particular improvisación individual, pero siempre sobre la base de los otros componentes del trío que están pendientes de las improvisaciones para adecuar lo que tocan. Así nos aparecen los principales personajes, el trío formado por Biralbo –el pianista de jazz–, Lucrecia –el amor que persigue–, y un tercer personaje que va cambiando según la trama. Si el tercer personaje es Malcolm –el marido de Lucrecia–, la relación del trío, la música que suena entre los tres es el amor. En la improvisación de Malcolm suena el amor imposible: no puede atraer a Lucrecia hacia sí, siente que la pierde cuando aparece Biralbo, será abandonado, quiere sujetarla a su lado teniendo un hijo, nunca se enterará de que está embarazada y ella aborta perdiendo cualquier lazo de unión. En la improvisación de Lucrecia suena el amor esquivo: aparece y desaparece arrastrando con ella a Biralbo y lo que es más significativo, a su música. La relación con Biralbo se establece a partir de la música; la música les une mucho antes de que lleguen a hablar o a amarse y la música separa a Lucrecia de Malcolm:

[...] yo intentaba emprender una conversación con Lucrecia ante la sonrisa ebria y benévola del americano, pero en el instante en que sonó la música ella se volvió como si Malcolm y yo no existiéramos, apretó los labios, unió sus largas manos entre las rodillas, se apartó el pelo de la cara. Dijo Malcolm: «A mi mujer le gusta mucho la música», y volcó la botella en mi copa sin hielo. [...] sé que entonces sucedió en ella una mutación que yo noté al mismo tiempo que Malcolm. Algo estaba ocurriendo, no en el escenario donde Biralbo extendía sus manos ante el teclado y Billy Swann, todavía en silencio, alzaba su trompeta con lentitud de ceremonia, sino entre ellos, entre Lucrecia y Malcolm, en el espacio de la mesa donde ahora permanecían olvidadas las copas, en el silencio que yo intentaba ignorar como un conocido bruscamente importuno. (25-6)

En la improvisación de Biralbo suena el amor que se convierte en un torbellino y se transforma en obsesión: se siente arrastrado hacia la búsqueda de Lucrecia que representa la búsqueda de su propia identidad, la búsqueda del significado de la música. Esto le lleva a viajes, persecuciones, y cambio de identidad. Su realidad y sus sentimientos se expresan a través de la música: «Entonces cuando tocaba en el Lady Bird, su trato con la música se parecía al de un enamorado que se entrega a una pasión superior a él: a una mujer que a veces lo solicita y a veces lo desdén sin que él pueda explicarse nunca por qué le es ofrecida o negada la felicidad». (13)

La música del trío como conjunto es el amor, un amor que se identifica al mismo tiempo con la música. El uso del jazz, que se va creando en el momento de su ejecución, facilita la incursión de sentimientos en el impulso musical y la melodía:

Mientras [Biralbo] caminaba por la calle iba diciendo en voz baja los versos de una canción que Lucrecia había preferido siempre y que era una contraseña y una impúdica declaración de amor

cuando ella y Malcolm entraban en el Lady Bird y Biralbo comenzaba a tocarla, no entera, sólo insinuándola, dispersando unas pocas notas indudables en otra melodía. (72)

Si hay música, en concreto, si hay jazz, hay amor. En una de las citas precedentes surge «el silencio» como metáfora de la relación rota entre Lucrecia y Malcolm. Hasta el punto de que la música desaparece de los capítulos en los que el amor no está presente, como ocurre en tres ocasiones: el capítulo IV, en el que sucede una pausa musical acorde con el mutismo vital de Biralbo después de que Lucrecia se va a Berlín; el capítulo XV, en el que prevalece una estética cinematográfica; y el último capítulo, el XX, que cierra la novela de una manera sorprendente, sin referencias musicales directas pero evocándolas, dejando abierta la posibilidad de que todo vuelva a empezar y de que la música vuelva a escucharse, con unas últimas líneas en las que la trama se desvanece al igual que las notas jazzísticas una vez que han sido ejecutadas.

Cuando Lucrecia desaparece durante tres años de la vida de Biralbo, después de que ambos se han amado con el jazz como música de fondo, él no puede relacionarse con esta música que se identifica con la mujer, por lo que cambia de trabajo y de música («hablaba de Liszt y de Chopin y de la sonata *Claro de luna* en vagas aulas pobladas de adolescentes con uniforme azul» [42]), algo discordante con su vida bohemia, nocturna, de alcohol y jazz –llena de estereotipos, por tanto– en la que encontrará su identidad de la mano de Lucrecia.

Si el tercer personaje del trío junto a Biralbo y Lucrecia no es Malcolm sino Toussaints Morton –procedente de Angola, patrocinador de una organización ultraderechista y traficante de arte– la música del trío no es el amor sino el ansia de poder, con las persecuciones entre personajes para conseguirlo. En lo que serían las improvisaciones de Morton y Lucrecia, si seguimos comparándolos con el trío musical de la novela, sonará el ansia de dinero en torno a un cuadro de Cézanne que quieren robar y revender. En Morton con una melodía en la que cabe la traición y la muerte, como cuando emborracha y mata al Portugués para que le desvele dónde está Burma, un almacén de contrabando convertido en prostíbulo que tiene en sus paredes el cuadro. Morton se convierte en un perseguidor, de Malcolm, de Lucrecia, y de Biralbo, sin reparos para encañonarles con su pistola. En Lucrecia suena una melodía más humana aunque le roba a Morton y a Malcolm el plano que indica dónde se encuentra el cuadro y es ella quien lo vende en el mercado negro, pero utiliza el dinero para apartarse de la vida de violencia y chantaje de Morton y para pagar un sanatorio para el alcoholizado músico Billy Swan. Lucrecia sólo persigue a Biralbo, llevándole de un lugar a otro según a ella le conviene. Biralbo será el único que no ansía dinero ni poder aunque se encuentra en el centro de la trama de los dos personajes anteriores; irá detrás de Lucrecia impulsado por su amor y por el descubrimiento sobre él mismo y sobre la música que surge cuando está con ella.

Otro trío interesante en la novela es el que se establece entre las tres principales ciudades en las que está Biralbo: San Sebastián, Madrid y Lisboa. San Sebastián es la ciudad del pasado, donde está el bar Lady Bird en el que toca. Allí conoce a Lucrecia y comenzará la relación musical con ella mucho antes de que crucen una palabra. Años después Biralbo se instala en Madrid y toca en el bar Metropolitano, con el nombre de Giacomo Dolphin. Sabemos que entre San Sebastián y Madrid Biralbo ha cambiado, además de por las peripecias en torno a Lucrecia porque ahora ha aprendido a considerarse él mismo un músico. Es la música la que describe al personaje, a quien conocemos por su manera de tocar; pocos más rasgos sabemos de él. (10-1) Lisboa es al mismo tiempo ciudad real y ciudad soñada. Biralbo sueña ir allí porque está Lucrecia, y convierte el nombre de la ciudad en un tema musical y sugerente. No sabe que terminará viajando hasta la ciudad, donde visitará a Swann en el sanatorio, se reencontrará brevemente con Lucrecia y será perseguido por Morton y Malcolm en la búsqueda del cuadro del que todavía Biralbo no tiene noticias, será buscado por la policía por el asesinato en el tren de Malcolm. A su vez e incluso él estará buscando a Lucrecia en todas las calles y en todas las mujeres que tienen un abrigo y un pelo como el suyo.

### **El jazz en el tiempo y las voces narrativas**

Además de los tríos estructurales, que imitan los tríos musicales y que suponen el primer nivel de transferencia de la música a la novela, la música también aparece en el tiempo y en las voces narrativas. Ya hemos mencionado cómo la novela comienza con el jazz y describe a Biralbo por su manera de tocar y sentir la música; los demás rasgos son superfluos. La música actualiza el pasado y lo mezcla con elementos presentes («Serenamente, como si fuera otro, recordó una canción: *Stormy weather*. Esto le hizo acordarse de Lucrecia» [67]): los saltos temporales son constantes y se hilvanan con la música. Muñoz Molina señaló en *Retratos de escritorio*:

La revelación que hay en jazz entre el *standard* ya dado, y la versión que hace un músico en un momento determinado, es una relación entre el pasado y el presente, entre la memoria y el acto. Y de esto trata un poco la novela, de qué relación hay entre el pasado y el presente, de cómo el pasado vive en el presente y cómo no.<sup>8</sup>

Desde el pasado vienen a la memoria algunas palabras sueltas, nombres propios cargados de significado y de sonoridad, que se han convertido en iconos de algo que pasó y que funcionan como motivos musicales que enlazan con lo ya escuchado. Así ocurre con la palabra *Lisboa*, título de una canción que Biralbo dedicó a Lucrecia simbolizando el amor y el sueño de ambos de viajar allí,

<sup>8</sup> IBÁÑEZ EHRLICH, «La música, motivo constitutivo de la trama» (ver nota 5), p. 132.

aunque no llegaron a hacerlo los dos juntos y Biralbo la compuso sin haber estado nunca en la ciudad; o *Burma*, almacén de Lisboa convertido en prostíbulo donde estaba escondido el cuadro y donde Biralbo es perseguido por Morton y Malcolm. La música hace presentes los recuerdos y las sensaciones:

La primera canción, *Burma*, estaba llena de oscuridad y de una tensión muy semejante al miedo y sostenida hasta el límite. Burma, Burma, Burma, repetía como un augurio o un salmo la voz lóbrega de Billy Swann, y luego el sonido lento y agudo de su trompeta se prolongaba hasta quebrarse en crudas notas que desataban al mismo tiempo el terror y el desorden. Constantemente la música me acuciaba hacia la revelación de un recuerdo, calles abandonadas en la noche, un resplandor de focos al otro lado de las esquinas, sobre fachadas con columnas y terraplenes de derribos, hombres que huían y que se perseguían alargados por sus sombras, con revólveres y sombreros calados y grandes abrigos como el de Biralbo. (21)

Las referencias a Lisboa son numerosas por el significado que encierra la palabra. Es el sueño de Biralbo y Lucrecia, un lugar para estar juntos, un sueño que nunca llega a realizarse. Lucrecia desaparece y aparece constantemente de la vida de Biralbo y este va detrás de ella, buscándola. Ni siquiera al final de la novela, cuando los personajes coinciden en Lisboa, terminarán juntos; cada uno se irá por su lado, en un final abierto, en el que suponemos que el destino les volverá a unir de manera ocasional como lo ha hecho a lo largo de la trama. De ahí que Lisboa sea una de las palabras con importantes referencias y que aparezca repetidamente, como si fuera un acorde dentro de la melodía de los personajes en el que las voces, en este caso Biralbo y Lucrecia, coinciden.

Me acordé de aquella canción suya, *Lisboa*: cuando la oía yo lo imaginaba a él exactamente así, tendido en la habitación de un hotel, fumando muy despacio en la penumbra traslúcida. (20)

Esa canción, *Lisboa*. Yo la oía y estaba de nuevo en San Sebastián de esa manera en que uno vuelve a las ciudades en sueños. [...] Pero era mentira esa afirmación suya de que la música está limpia de pasado, porque su canción, *Lisboa*, no era más que la pura sensación de tiempo, intocado y transparente, como guardado en un hermético frasco de cristal. Era Lisboa y también San Sebastián del mismo modo que un rostro contemplado en un sueño contiene sin extrañeza la identidad de dos hombres. (40)

Lucrecia vive en el desasosiego y constantemente cambia de ciudad buscando su verdadera vida. En sus viajes lo único que conserva, lo que se mantiene a pesar de que el tiempo discurra, son los nombres. Así lo expresa el narrador, amigo de Biralbo, haciendo referencias de nuevo a Lisboa:



Noto que en esta historia casi lo único que sucede son los nombres: el nombre de Lisboa y el de Lucrecia, el título de esa brumosa canción que yo aún sigo escuchando. Los nombres, como la música, me dijo una vez Biralbo con la sabiduría de la tercera o cuarta ginebra, arrancan del tiempo a los seres y a los lugares que aluden, instituyen el presente sin otras armas que el misterio de su sonoridad. Por eso él pudo componer la canción sin haber estado nunca en Lisboa: la ciudad existía antes de que él la visitara igual que existe ahora para mí, [...] Lisboa, por la tonalidad del nombre de Lucrecia. (77-8)

Las referencias a Lisboa continúan a lo largo de la novela uniendo pasado y presente a través de la música. Antonio Muñoz Molina juega con la idea contradictoria de que un arte que es presente, como la música, que sólo existe en el momento de ser ejecutada, sirve como enlace con el pasado gracias a que se mantiene en la memoria y en el corazón de quienes la escuchan:

Cuando sucede el *swing*, al músico y a quien lo oye lo exalta una simétrica sensación de presente que es irrepetible. Lo que está sonando ahora mismo nunca más sonará igual que ahora, y quien toca esa música sabe que nunca volverá a tocarla, y quien la oye es trastornado por la certeza de que ese instante nunca volverá. El *jazzman* trabaja a este lado de la frontera del silencio, y cuando se encienden las luces de la sala el público se retira y enciende cigarrillos y ya nadie podrá repetir lo que ha sucedido, pero ese es el privilegio de las artes cuya materia es el tiempo. El escritor escribe, y sus palabras serán impresas y parecerá que duran, pero también eso es mentira: las palabras no existen más allá del momento en que se las escribe, no valen cuando uno ha dejado de leerlas, a no ser que sigan existiendo en la memoria y en el corazón del lector como el recuerdo inexacto de una música.<sup>9</sup>

Este contraste temporal que se halla en la música, entre lo efímero de su ejecución y lo duradero en el recuerdo de quien la escucha, es un debate que pasa a los personajes de la novela donde también se reflexiona sobre el intento de perdurar la música a través de las grabaciones:

- Pero un músico sabe que el pasado no existe – dijo de pronto, como si refutara un pensamiento no enunciado por mí –. Esos que pintan o escriben no hacen más que acumular pasado sobre sus hombros, palabras o cuadros. Un músico está siempre en el vacío. Su música deja de existir en el instante en que ha terminado de tocarla. Es el puro presente.
- Pero quedan los discos. – Yo no estaba muy seguro de entenderlo [...].
- He grabado algunos con Billy Swann. Los discos no son nada. Si son algo, cuando no están muertos, y casi todos lo están, es presente salvado. Ocurre igual con las fotografías. Con el tiempo no hay ninguna que no sea la de un desconocido. Por eso no me gusta guardarlas. (13)

<sup>9</sup> REED, «“Tócalo otra vez, Santiago”» (ver nota 5), p. 25.

La música de jazz es el eje de la trama que se cuenta y de la forma de contar. Así aparece una melodía principal con el tema, donde encontramos a Biralbo y la búsqueda del amor y su propia identidad, y unas variaciones improvisadas además de los acordes y las aproximaciones entre las voces. La historia se sucede a través de diferentes voces que se unen por medio de la figura de Lucrecia. Ella une el mundo musical de Biralbo y el de la pintura y la ambición de poder de Morton y Malcolm. También es el centro de las dos historias de amor, la de Biralbo y la de Malcolm. Y a partir de ahí las variaciones del tema principal, los diferentes desarrollos temáticos que lo configuran: la vida de Floro Bloom propietario del Lady Bird, las amenazas de Morton, los encuentros breves de los dos amantes, las persecuciones...

Al igual que los sonidos armónicos de las notas musicales, ciertos elementos del texto tienen sus resonancias y despiertan evocaciones. Una noche, un bar (Metropolitano) y un hotel de Madrid resuenan en otras noches, otro bar (Lady Bird) y otro hotel de San Sebastián tres años atrás. A lo que se suman nuevas noches y otro bar más, el Club Burma. También Santiago Biralbo tiene su correspondencia en Giacomo Dolphin, y los dos suenan al mismo tiempo, cuando se evoca la música del pasado que cruza hasta el presente, o por separado, si la franja temporal en la que nos encontramos es anterior al cambio de nombre en el pasaporte.

### El jazz como tema

Además de aparecer como elemento formalmente constitutivo de los capítulos, la música también está presente como motivo temático. Las referencias jazzísticas extraliterarias de la obra son numerosas (por ejemplo, se nombran músicos como Art Tatum, Thelonious Monk, Jelly Roll Morton, Louis Armstrong, Oscar Peterson y canciones como *Fly Me to the Moon*, *All the Things You Are*, *Alabama*, *Just One of Those Things*, *Stormy Weather*).<sup>10</sup> En el capítulo I se presenta a Biralbo, el protagonista, con referencias constantes a su manera de tocar y a los bares nocturnos en los que trabaja. Los cambios en Biralbo, ahora con una personalidad más segura y con conciencia de ser un buen músico, se presentan a través de la música y de las palabras del narrador-personaje, un amigo de Biralbo. Prácticamente, las únicas descripciones del personaje, que se corresponden con la etopeya –los rasgos físicos de los personajes principales casi no aparecen–, se expresan con referencias musicales. En San Sebastián, años antes, «Biralbo se movía siempre [tocando] de una manera elusiva, como huyendo de alguien». (11) El personaje va ligado irremediabilmente a su música. En el presente, o pasado más cercano ya que no es un presente propiamente dicho, ha cambiado:

<sup>10</sup> Remitimos al artículo de FRANZ, «Jazz Specifics and the Characterization and Structure» (ver nota 5), donde se especifica este aspecto.

Tocaba sin inclinarse sobre el teclado, más bien alzando la cabeza [...]. Tocaba mirando al público y haciendo rápidas contraseñas a los otros músicos, y sus manos se movían a una velocidad que parecía excluir la premeditación o la técnica, como si obedecieran únicamente a un azar que un segundo más tarde, en el aire donde sonaban las notas, se organizase por sí mismo en una melodía. (10)

La evocación del pasado aúna el amor y la música. En el capítulo II se introduce a Lucrecia, siempre asociada a la música. Se establece un juego de relaciones: la música con el amor, el amor con Lucrecia, y, por tanto, esta con la música. De hecho, en el Lady Bird «su trato [el de Biralbo] con la música parecía al de un enamorado que se entrega a una pasión superior a él». (13) El capítulo también habla del trompetista Billy Swann, que es parte del presente y del pasado, y que vuelve al presente a través de los recuerdos suscitados por canciones que grabó con Biralbo. Cuando el narrador oye las grabaciones se superponen las dos líneas narrativas como dos líneas melódicas. La música también trae al presente la sonoridad de la palabra *Burma*, todavía sin un significado claro pero con grandes connotaciones y referencias:

Vino de nuevo a mí porque en aquella música había persecución y había terror, y todas las cosas que yo vislumbraba en ella o en mí mismo estaban contenidas en esa sola palabra, *Burma*, y en la lentitud de augurio con que la pronunciaba Billy Swann: Burma o Birmania, no el país que uno mira en los mapas o en los diccionarios sino una dura sonoridad o un conjuro de algo: yo repetía sus dos sílabas y encontraba en ellas, bajo los golpes de tambor que las acentuaban en la música, otras palabras anteriores de un idioma rudamente confiado a las inscripciones en piedra y a las tablas de arcilla: palabras demasiado oscuras que no pudieran ser descifradas sin profanación. (22)

Las palabras, cargadas de sonoridad y significado, traspasan el pasado hasta llegar al presente reviviendo sentimientos en los personajes. También aparece por primera vez *Lisboa* como composición musical, algo que tendrá múltiples repeticiones a lo largo de la obra. Además son indicios de lo que ocurrirá después, presentaciones de motivos que serán desarrollados más tarde en su propia línea melódica.

El capítulo III es el de la unión de las dos líneas melódicas que se han trazado en el I (Biralbo) y el II (Lucrecia). Se retoma la música que el narrador escuchaba en el capítulo II, canciones de Biralbo que le rememoran la vida de los personajes cuando el músico tocaba en el Lady Bird, pero la música cambia, y ahora además evoca la historia de amor con Lucrecia. Se hace referencia a una nueva canción que, como una repetición de un motivo musical, aparecerá en otros capítulos: *Todas las cosas que tú eres*,<sup>11</sup> dedicada a Lucrecia.

<sup>11</sup> *All the Things You Are*, fácilmente reconocible por sus múltiples grabaciones, desde las versiones clásicas como la de 1945 de Dizzy Gillespie y Charlie Parker.

[Los ojos de Biralbo] Estaban fijos en Lucrecia, como si en el Lady Bird no hubiera nadie más que ella, como si estuvieran solos entre una multitud unánime que espíara sus gestos. Mirándola dijo Biralbo en inglés y luego en español el título de la canción que iban a tocar. Mucho tiempo después, en Madrid, me estremeció reconocerla: estaba en aquel mismo disco de Billy Swann, y yo la escuché solo, inmóvil frente a un puñado de cartas que habían atravesado toda la anchura de Europa y la indiferencia del tiempo para llegar a mis manos de extraño. *Todas las cosas que tú eres*, dijo Biralbo, y entre esas palabras y las primeras notas de la canción hubo un corto silencio y nadie se atrevió a aplaudir. No sólo Malcolm, también yo advertí la sonrisa que iluminó las pupilas de Lucrecia sin llegar a sus labios. (26)

Con gran belleza se establece un paralelismo entre Malcolm, marido de Lucrecia, enfurecido cada vez más por los celos, y Billy Swann, el trompetista que toca con Biralbo. La música en el bar se reduce a ellos dos: «Tocaban solos él y Billy Swann: la ausencia del contrabajo y de la batería daba a su música, a su soledad en el angosto escenario del Lady Bird, una cualidad despojada y abstracta». (25) El juego de relaciones y significados que se establece entre los personajes es extraordinario: Biralbo encarna la pasión del amor por Lucrecia y Billy Swann pone música a los celos de Malcolm, que aunque tiene a Lucrecia sentada a su lado la ha perdido atraída por los ojos del pianista. Lo relatado a través del texto es expresado también a través de la música. Billy Swann, que en este momento encarna los celos, la ruptura de la relación entre Lucrecia y Malcolm y el principio de la relación entre ella y Biralbo, es protagonista con su trompeta en el dúo con Biralbo, hasta el punto de que «La trompeta de Billy Swann cortaba el aire igual que una sostenida navaja», al mismo tiempo que Malcolm se cosifica: «tenía la cabeza ligeramente aplastada, como un saurio». Biralbo, con su música, y Lucrecia, con sus palabras, se caracterizan por la suavidad, de nuevo descritos por un elemento sonoro: «Ella no estaba irritada: [...] el cuidado que ponía en pronunciar cada una de sus palabras acentuaba la suavidad de su voz casi ocultando la ironía.» Swann, con su trompeta cortante, y Malcolm, con sus palabras, representan un estado de ánimo arrebatado: «Cuando Malcolm volvió a hablar lo hizo en un español detestable. La ira le perjudicaba la pronunciación, lo devolvía a su naturaleza de extranjero en un país y en un idioma de confabulados hostiles». (27) Vemos así un paso más en las relaciones entre música y texto: los sentimientos de un personaje, Malcolm, son expresados por la trompeta que está tocando en el mismo lugar, la de Billy Swann.

Después de las referencias musicales tan profusas, en torno al trío Biralbo-Lucrecia-Malcolm al que nos referíamos al principio, el capítulo IV trae el silencio musical, que se corresponde con el cambio de ciudad de Lucrecia, quien se va a Berlín desapareciendo del lado de Biralbo. Las referencias musicales se retoman en la primera línea del capítulo V mencionando de nuevo la canción *Lisboa*, que el narrador escucha en una grabación y que actualiza el recuerdo de Lucrecia.

La descripción de la canción es la descripción del viaje a Lisboa:

Al principio se oía como el rumor de una aguja girando en el intervalo de silencio de un disco, y luego ese sonido era el de las escobillas que rozaban circularmente los platos metálicos de la batería y un latido semejante al de un corazón cercano. Sólo más tarde perfilaba la trompeta una cautelosa melodía. Billy Swann tocaba como si temiera despertar a alguien, y al cabo de un minuto comenzaba a sonar el piano de Biralbo, que señalaba dudosamente un camino y parecía perderlo en la oscuridad, que volvía luego, en la plenitud de la música, para revelar la forma entera de la melodía, como si después de que uno se extraviara en la niebla lo alzara hasta la cima de una colina desde donde pudiera verse una ciudad dilatada por la luz. (41)

La canción menciona el «corazón cercano», el de Biralbo, que encontrará «el camino» y lo «perderá en la oscuridad» y en las persecuciones de sus calles, hallando de nuevo la «plenitud de su música», el encuentro con Lucrecia.

Lucrecia está presente, además de por la canción, por una carta de ella que Swann entrega a Biralbo, ya que coincidieron en Berlín. El momento de entrega de la carta está cargado de premoniciones negativas, a las que se suma el símbolo de que a Billy Swann se le cae la trompeta de las manos golpeándose contra el suelo. Efectivamente, la premonición se cumple en el capítulo siguiente, en el que aparecen Morton y su secretaria Dafne y comienza el desarrollo musical de asesinatos y persecuciones. Morton también se enreda en la trama musical: «se declaró devoto del jazz, de Art Tatum, de Billy Swann, de las tranquilas veladas en el Lady Bird: dijo que prefería la intimidad de los recintos pequeños a la evidente bobería de la muchedumbre –el jazz, como el flamenco, era una pasión de minorías». (57-8) La presencia de Morton condiciona la música que se escucha en el capítulo. Biralbo ya no tocará para alguien, como lo había hecho para Lucrecia, sino que transmitirá la sensación de huida con una música fría, una nueva premonición, «método de adivinación» lo llama, de su futura relación con Morton:

[...] había empezado a darse cuenta de que la música ha de ser una pasión fría y absoluta. Tocaba de nuevo regularmente, casi siempre solo y en el Lady Bird, notaba en los dedos la fluidez de la música como una corriente tan infinita y serena como el transcurso del tiempo: se abandonaba a ella como a la velocidad de un automóvil, avanzando más rápido a cada instante, entregado a un objetivo impulso de oscuridad y distancia únicamente regido por la inteligencia, por el instinto de alejarse y huir sin conocer más espacio que el que los faros alumbran, era igual que conducir solo a medianoche por una carretera desconocida. Hasta entonces su música había sido una confesión siempre destinada a alguien, a Lucrecia, a él mismo. Ahora intuía que se le iba convirtiendo en un método de adivinación. (54-5)

En el capítulo VII todo pasa demasiado deprisa para Biralbo. Morton le vigila amenazante y no sabe el porqué. Lucrecia regresa pero convertida en una mujer lejana e irreconocible. La situación se describe con comparaciones musicales: «Ahora el tiempo comenzó a avanzar para Santiago Biralbo a una velocidad que le era desconocida y lo volvía inhábil, como si estuviera tocando con músicos demasiado rápidos para él». (65) La relación con Lucrecia no es apacible por lo que la música no puede sonar y, de hecho, no hay apenas otras referencias musicales en el capítulo. El capítulo VIII rompe el silencio musical con la canción que Biralbo toca en el Lady Bird para Lucrecia. Las repeticiones de ciertas palabras que actúan como los acordes musicales fijando la melodía son constantes en este capítulo, y así se repite el nombre de las canciones: *Lisboa*, *Todas las cosas que tú eres*, y frases cinematográficas que entran dentro del código de comunicación de los dos enamorados:

- Tócala otra vez. Tócala otra vez para mí.
- Sam – dijo él, calculando la risa y la complicidad –. Santiago Biralbo. [...]
- Siempre he tocado para ti – dijo Biralbo –. Incluso antes de que nos conociéramos. Incluso cuando estabas en Berlín y yo estaba seguro de que no ibas a volver. La música que hago no me importa si no la escuchas tú.
- Ese era tu destino. – Lucrecia seguía en pie ante la tarima del piano, firme y lejana, a un paso de Biralbo. (80)

Las referencias a la película *Casablanca* forman parte de los muchos guiños de complicidad existentes entre los amantes y, saltando a la comunicación externa del texto, una insinuación para el receptor, quien reconoce la escena de un amor imposible entre Humphrey Bogart e Ingrid Bergman sobre un fondo nocturno de bar, humo y música de jazz con una tercera persona en la sombra, Víctor Laszlo en la película o Bruce Malcolm en la novela. Irónicamente se produce una transformación del protagonista, convirtiéndose ahora en un héroe representativo de ese tipo de ficción. Y como en la película los dos amantes se separan al final del capítulo. Por tanto, la música de Biralbo cambia perceptiblemente según si está con Lucrecia o Morton. Las reflexiones sobre la música del pianista son reveladoras porque confirma que, como si fuera una novela de aprendizaje, él ha evolucionado conociéndose más y conociendo su música gracias a Lucrecia. Quizá sea esto lo que le impulsa a seguirla allá donde vaya, además de por el amor.

[...] muy pronto sería tiempo de empezar otra vida, la verdadera, la que la música le anunció siempre como una prefiguración de algo que él sólo había conocido de manera tangible cuando se lo revelaron los fervorosos ojos de Lucrecia. Pensó que únicamente había aprendido a tocar el piano cuando lo hizo para ser escuchado y deseado por ella: que si alguna vez lograba el privilegio de la

perfección sería por lealtad al porvenir que Lucrecia le había vaticinado la primera noche que lo oyó tocar en el Lady Bird, cuando ni él mismo pensaba que le fuera posible parecerse algún día a un verdadero músico, a Billy Swann. (74)

La música continúa en las referencias del narrador a ella. Son las constantes menciones a *Lisboa*, en el capítulo IX: «Sigo escuchando la canción: como una historia que me han contado muchas veces... distingo las voces simultáneas de la trompeta y del piano, casi las guío, porque a cada instante sé lo que enseguida va a sonar, como si yo mismo fuera insertando la canción y la historia a medida que la escucho [...]». (85) Voces de trompeta y piano que son al mismo tiempo las voces de Biralbo y Lucrecia. Pero Lucrecia de nuevo ha abandonado a Biralbo, por lo que la decisión de este es volver a abandonar la música cargada de significado que le recuerda a ella: «cada canción que tocara se agotaría en sí misma como una llama que se extingue sin dejar cenizas». Biralbo sin ella entra en un «desierto sin voces». (84) De nuevo Lucrecia llamará a Biralbo y le hará ir en su busca. La peripecia para lograrlo no deja lugar para la música: Morton y su secretaria quieren atrapar a Biralbo, Lucrecia cuenta parte de su pasado y el viaje a Lisboa tan anunciado se inicia en el capítulo X, cuando Biralbo y Lucrecia huyen de Morton en el coche de Floro, aunque no llegarán hasta la ciudad. Biralbo toma las riendas de la acción, lo que se expresa musicalmente:

Él mismo regía el ariete del tiempo, como cuando tocaba el piano y los otros músicos y quienes lo escuchaban eran impelidos hacia el porvenir y el vacío por el coraje de su imaginación y la disciplina y el vértigo con que sus manos se movían al pulsar el teclado, no domando la música ni conteniendo su brío, entregándose a él. (97)

En el coche van oyendo las antiguas canciones grabadas, «que otra vez eran verdad». Las alusiones musicales se suceden pero cada vez más breves porque ya conocemos su contenido. El capítulo XI destaca por su brevedad y por ser uno de los que contiene más referencias musicales en el texto. Cuenta la vida musical de Biralbo, cómo ha tocado con sus grupos en los bares, en el metro y cómo una llamada en la que le informan que Swann está en un sanatorio para alcohólicos en Lisboa le lleva definitivamente a la ciudad. En el capítulo XII, en el sanatorio, la música enmudece aunque hay breves pinceladas musicales en los diálogos de los dos grandes músicos. En el siguiente capítulo Swann recuperará de nuevo la melodía de la canción *Lisboa*, mientras Biralbo recorre la ciudad y descubre el Club Burma donde se encuentra a Malcolm. La influencia de la música en la estructura va cediendo para dejar paso a una estructura más cinematográfica. En el capítulo XIV se hacen certeros todos los malos presagios de la canción *Burma*. Morton y Malcolm secuestran a Biralbo en uno de los cuartuchos del Burma y le apuntan con una pistola para que les diga dónde

está el cuadro que había robado Lucrecia. La ironía es la música que suena en la radio mientras apuntan con la pistola a Biralbo: Rossini, *La Gazza Ladra*, «antídoto perfecto contra tanto Verdi y tanto Wagner» (136), la urraca ladrona que emula a Lucrecia que robó el cuadro de Cézanne, la marcha militar de la obertura en armonía con la pistola que apunta a Biralbo en un almacén de contrabando convertido en burdel decadente.

La presencia del cine se acentúa llegando al capítulo XV, como ya hemos señalado, que no deja resquicio para la música. En los capítulos XVI, XVII y XVIII son pocas las referencias musicales, aunque de nuevo vuelve la canción *Lisboa*, representando a los dos amantes que después de tanta acción y peripecias peligrosas se van a unir en la ciudad y que reencuentran en la música un pasado placentero y más tranquilo. «¿Quién toca eso? – Le preguntó: la música le ofrecía un consuelo tan tibio como el aire de una noche de mayo, como el recuerdo de un sueño». (157) Apenas unas breves referencias a la música para dar paso a la historia de Lucrecia, la venta del cuadro, las ciudades en las que ha vivido. Y la necesidad de una nueva identidad para Biralbo, ahora Giacomo Dolphin, para poder salir de la ciudad después de la muerte en el tren de Malcolm. Lucrecia de nuevo huye del lado de Biralbo y el jazz enmudece. En el capítulo XIX llega el esplendor musical, en un concierto con Swann y con la nueva identidad de Biralbo que le protege y le aísla de sus perseguidores: «cuando salía a tocar era como si estuviera solo, defendido y aislado por los focos que sumían al público en la oscuridad y señalaban una frontera irrevocable en el límite del escenario». (178) Un concierto memorable descrito a lo largo de tres páginas de la novela y que marca el final. El capítulo XX con un final abierto ofrece la oportunidad de que todo vuelva a repetirse. Lucrecia ha huido pero podría volver a juntarse con Giacomo Dolphin y a comunicarse a través de la música.

Y además de la música en sí misma, encontramos en la novela reflexiones sobre ella, como la que se refiere a su significado. Para Biralbo la música se carga de contenido cuando está cerca de Lucrecia y mediante los sonidos se comunica con ella. Cuando Lucrecia desaparece, y por ejemplo toca delante de Morton, que para él representa una amenaza, la música se vuelve fría y se agota en el mismo momento de ser oída. Entonces se relaciona con la sentencia de Billy Swann, que personaliza a la música como si fuera algo independiente del músico: «No le importamos a la música. No le importa el dolor o el entusiasmo que ponemos en ella cuando la tocamos o la oímos». (72) El narrador, amigo de Biralbo, ve en la música el pasado, la historia que conoce, y su proyección hasta el presente, que no es tan sencillo de descifrar. Por eso, para él la música sí que significa, pero no puede asirla completamente: «en aquellas canciones había algo que me importaba mucho y que yo casi llegaba a apresar cada vez que las oía, y se me escapaba siempre». (16) Aún así es el receptor el que crea y recrea lo que la canción transmite:



Sigo escuchando la canción: como una historia que me han contado muchas veces agradezco cada pormenor, cada desgarradura y cada trampa que me tiende la música, distingo las voces simultáneas de la trompeta y el piano, casi las guío, porque a cada instante sé lo que en seguida va a sonar, como si yo mismo fuera inventando la canción y la historia a medida que la escucho, lenta y oblicua, como una conversación espiada desde otro lado de una puerta, como la memoria de aquel último invierno que pasé en San Sebastián. (83)

La música tendrá significado cuando se la identifique con el amor y a este con Lucrecia. Es una forma artística y, como tal, trasciende la existencia del hombre elevándolo a esferas intelectuales.<sup>12</sup> Para disfrutar con el arte es necesario entender sus códigos de expresión, descifrarlos al menos en parte para poder admirarlos. El narrador repite varias veces: «No entiendo nada de música» pero sin embargo añade «yo había notado con algún alivio que la música puede no ser indescifrable». Esa mínima disposición y habilidad son necesarias. Biralbo y Lucrecia comparten un mismo lenguaje: «la ciudad, la música, su memoria, su vida, se habían entramado desde que conoció a Lucrecia en un juego de correspondencias o de símbolos que se sostenían tan delicadamente entre sí como los instrumentos de una banda de jazz». (84) Pero Malcolm no conoce estos códigos culturales y esto le hace estar cada vez más lejos de la pareja y acentúa su exclusión.

Hablabais mucho, lo hacíais para poder miraros a los ojos, conocíais todos los libros y habíais visto todas las películas y sabíais los nombres de todos los actores y de todos los músicos, ¿te acuerdas? Yo os escuchaba y me parecía siempre que estabais hablando en un idioma que no podía entender. Por eso me dejó. Por las películas y los libros y las canciones. (132-3)

Películas [...]. Despreciabais a quien no las conociera, hablabais de ellas y de vuestros libros y vuestras canciones pero yo sabía que estabais hablando de vosotros mismos, no os importaba nadie ni nada, la realidad era demasiado pobre para vosotros, ¿no es cierto...? (141)

El arte proporciona un nuevo sistema discursivo que permite trascender la pobreza de la realidad. «Nunca hablaban de cosas reales» (31), dice el narrador. La música, la pintura, sentimientos puros como el amor, producen una satisfacción espiritual:

Como algunas veces el amor y casi siempre la música, aquella pintura le hacía entender la posibilidad moral de una extraña e inflexible justicia, de un orden casi siempre secreto que modelaba el azar y volvía habitable el mundo y no era de este mundo. Algo sagrado y hermético y a

<sup>12</sup> Lo mismo ocurre con la pintura, con el cuadro de Cezánne: «mirar aquel cuadro era como oír una música muy cercana al silencio, como ser muy lentamente poseído por la melancolía y la felicidad. Comprendió en un instante que era así como él debería tocar el piano, igual que había pintado aquel hombre: con gratitud y pudor, con sabiduría e inocencia, como sabiéndolo todo e ignorándolo todo, con la delicadeza y el miedo con que uno se atreve por primera vez a una caricia, a una necesaria palabra» (158-9).

la vez cotidiano y diluido en el aire, como la música de Billy Swann cuando tocaba la trompeta en un tono tan bajo que su sonido se perdía en el silencio, como la luz ocre y rosada y gris de los atardeceres de Lisboa: la sensación no de descifrar el sentido de la música o de las manchas de color o del misterio inmóvil de la luz, sino de ser entendido y aceptado por ellos. (160)

Y junto al arte la novela entra en la dialéctica de Walter Benjamin entre los originales y su reproducción, con una cita recogida más arriba sobre las grabaciones. Los discos, los libros y los cuadros no son nada porque pierden la esencia del momento creador y se convierten en referencias a desconocidos. Sin embargo, en sentido estricto, tampoco es original el relato que se presenta a través de la memoria del narrador, sus recuerdos, recortes del periódico, fotos.

Todas estas referencias demuestran cómo *El invierno en Lisboa* va discurriendo a través de un texto impregnado de música. Acorde con la sensación del ritmo de *swing* que juega con el tempo y que crea acordes en tensión que buscan su resolución, se presentan los encuentros y huidas de las personas, de las ciudades, que discurren hacia nuevos espacios como puede hacerlo el jazz hacia nuevos sonidos y estructuras. Literatura y música se relacionan de forma complementaria, sumando significados, en las referencias de la trama, en los contenidos (las reflexiones musicales), en las alusiones extraliterarias de los personajes, en los recursos (comparaciones, repeticiones), etc. Más allá de esta relación de complementariedad, los planos literario y musical también interaccionan, fundiéndose entre sí y no solamente sumando significados: en los recursos (anticipaciones y resonancias con un efecto musical, estructuras de pregunta-respuesta, ambigüedad, ritmo), en la construcción de los personajes y en la estructura (disposición de las acciones en torno a tríos, disposición de los hechos en torno a tres lugares, utilización de la música como organizadora del tiempo de la novela). El jazz no impone al autor ninguna estructura cerrada en el momento de la escritura, sino que sobre un tema, como puede ser el amor o el descubrimiento de la identidad del propio personaje, se van desarrollando las demás voces que confluyen en algunos puntos de la trama. La narración cronológicamente discontinua facilita esta asimilación al jazz. Las sensaciones de esta música se trasladan al lector, que se ve arrebatado de la información que necesita para comprender las escenas y va siendo impulsado a avanzar en la historia al ritmo que marca la escritura. Todo ocurre, incluido el pasado, en una especie de presente, al igual que la interpretación musical. La recurrencia o la resonancia, un motivo que se repite como un eco de su primera aparición, aparece continuamente. El referente de la novela es la música, y también el cine especialmente en la segunda parte. La focalización, el léxico, las comparaciones se unen para expresar los efectos de la música. Con ciertas reminiscencias al mito de Orfeo la música es la que salva a los personajes: a Biralbo, a Lucrecia y incluso a Swann, quien para dar un concierto se recupera y sale del sanatorio. Es una música que alcanza sus momentos más bellos cuando expresa

los sentimientos de los personajes y nos deja con momentos magníficos, como el de Biralbo y Swann tocando y este último representando los celos de Malcolm. Juegos de voces brillantes que aúnan música y texto con la riqueza de su interdisciplinariedad. En *El invierno en Lisboa*, que lleva la música en su mismo título, suena el jazz, se habla de jazz, se recogen de forma irónica los tópicos en torno al jazz y se le hace un particular homenaje.

**Esther López Ojeda**, sus intereses y su trabajo se relacionan con la música y la literatura: Licenciada en Filología Hispánica (Universidad de La Rioja), en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (Universidad de Valladolid) y en Historia y Ciencias de la Música (Universidad de La Rioja). Realizó estudios musicales en los Conservatorios de Logroño y Pamplona. Trabaja como profesora de Literatura en Enseñanzas Medias y ha trabajado como profesora asociada en la Universidad de La Rioja y como profesora tutora en la UNED (La Rioja). Doctoranda en la Universidad de La Rioja ha participado y coordinado diversos congresos y publicaciones.

Recebido em | *Received* 07/10/2019

Aceite em | *Accepted* 13/08/2020

