

No es raro que la literatura eche mano de recursos formales que parecen inspirarse en lenguajes propios de otras disciplinas artísticas (la música, la pintura, el cine, principalmente) o incluso científicas. Detectar ese tipo de trasvases interdisciplinares resulta apasionante, siempre y cuando no perdamos de vista que el grado de asimilación difiere según los casos: en numerosas ocasiones, la influencia se reduce a una mera utilización de ese otro ámbito artístico o científico como referente temático o argumental o, yendo un poco más lejos, a su uso como mero motivo que inspira simbólicamente una determinada estructura o técnica literaria. Pero los casos más interesantes, al tiempo que los más complejos, son aquellos en los que el autor se ha propuesto realmente adaptar conscientemente procedimientos en principios ajenos (o «extranjeros») a la literatura en el proceso, minuciosamente diseñado, de construcción de su obra; es decir, transmutar el lenguaje pictórico, cinematográfico, musical o científico en lenguaje literario. Esto es exactamente lo que Andrew Crumey (Glasgow, 1961) realiza en *Música en una lengua extranjera*, una novela que construye su enrevesada estructura a partir del principio de la «repetición con variación» propio del lenguaje musical, así como de ciertas teorías físicas de las que se desprende una concepción de la naturaleza del tiempo como no necesariamente lineal. Y no está de más recordar ahora que Crumey, antes de dedicarse a la literatura, se doctoró en Física Teórica en el Imperial College de Londres.

El profesor de Teoría de la Literatura de la Universidad de Oviedo, Rodrigo Guijarro Lasheras, acaba de traducir al español y estudiar de manera brillante y minuciosa (pp. 435-518) la ópera prima de uno de los autores más interesantes de la literatura escocesa de los últimos años, con un gran prestigio y reconocimiento en su país. *Música en una lengua extranjera* (1994) fue la primera novela publicada por Crumey y, a pesar de haber sido galardonada con el Premio Saltire al mejor primer libro, hemos tenido que esperar treinta y un años para ver la obra traducida al español. El prestigio internacional del autor se consolidó con sus siguientes novelas: *Pfitz* (1995), *El principio D'Alembert* (1996) y *El Señor Mee* (2000), estas sí publicadas en español, gracias a la editorial Siruela. Asimismo, Elipsis Ediciones publicó en 2006 la traducción al español de *Mobius Dick* (2004). Lo cierto es que existe una gran coherencia y unidad en el conjunto de la obra de Crumey en cuanto a la utilización de determinadas estrategias narrativas y motivos temáticos, estableciéndose además frecuentes guiños, alusiones y vínculos entre todas ellas. En palabras de Guijarro Lasheras, el conjunto de su producción representaría un caso claro de «transficcionalidad», estrategia que consiste en que varias obras compartan un mismo mundo ficcional o unos mismos personajes (p. 448). Sin duda, este hecho apremiaba a que los lectores españoles pudieran disponer de la primera obra del escocés, donde se anunciaban ya ciertos procedimientos estructurales, temas e influencias que más tarde iban a reaparecer en sus obras posteriores.

La complejidad argumental de *Música en una lengua extranjera* dificulta ofrecer una sinopsis detallada, pero sí podemos asegurar que esta cuenta con un relato marco, en el que un narrador exiliado en Italia se propone escribir una novela durante los viajes en tren que realiza a diario para acudir a su centro de trabajo. A medida que avanzamos en la lectura de la novela, vamos tomando conciencia de que lo que leemos, en realidad, son en gran medida los folios de esa novela fallida y nunca terminada. Es decir, mientras que *Música en una lengua extranjera* es evidentemente «una novela terminada, cerrada y muy pensada» (Guijarro Lasheras, p. 466), en el plano de la ficción la misma novela es solo un borrador inconcluso y fallido. De ahí que leamos desconcertados hasta el final, una y

mil veces, los mismos episodios, un comienzo de la historia que el narrador tiene dificultades para sacar adelante. Esa estrategia de una historia que no acaba de arrancar, que se traba una y otra vez, que repite su comienzo, nada infrecuente en la narrativa contemporánea de carácter metaficcional, es denominada con acierto por parte del traductor y estudioso de esta obra como «cuento de nunca empezar», «la vuelta al revés de Sherezade» (p. 465). Dicho de otro modo, el auténtico argumento de *Música de una lengua extranjera* sería la historia de la imposibilidad de la escritura por parte de un novelista frustrado.

Por su parte, el relato enmarcado, cuya disposición dispersa y fragmentada en mil pedazos da cuenta de la imposibilidad literaria del narrador principal para dar fin a su proyecto, comienza con el encuentro de dos personajes, Duncan y Giovanna, que por azar se conocen en un viaje en tren, mientras él está leyendo un relato protagonizado por un hombre y una mujer que también se conocen por azar en un tren, de igual forma que el primer narrador conoció a su esposa ya fallecida. La especularidad entre el relato marco y el enmarcado, que remite al tradicional procedimiento del *mise en abyme* (p. 472), nos complicará de continuo el discernimiento entre los diferentes niveles diegéticos. Pero, más aún, la repetición con variaciones introduce también el principio de la fractalidad matemática (p. 494), desde el momento en el que un capítulo replica un principio estructural semejante (no necesariamente idéntico) al del todo que lo contiene. Asimismo, se relaciona en el estudio de la obra su estructura, tal vez en clave humorística, con el teorema matemático del «mono infinito» (p. 481), aquel que sostiene que si un mono pulsara al azar todas las teclas de un teclado durante un periodo de tiempo infinito podría llegar a escribir cualquier texto dado. En definitiva, el cálculo, la estadística y la probabilidad serían conceptos inherentes a una intrincada estructura narrativa, basada en la repetición con diferencia, que se nos presenta como potencialmente infinita.

Todo ello ha llevado con gran acierto a Guijarro Lasheras a acuñar el concepto de «intriga formal» (p. 461), aquella que nos mantiene atentos y expectantes hasta el final de la novela para poder dar un sentido, una función y una ubicación a la azarosa sucesión de todas las piezas del conjunto, así como para poder deducir en qué nivel ontológico dentro de la ficción nos encontramos en cada momento. Pero lo más sorprendente en relación con *Música en una lengua extranjera* es que esa intriga formal no está reñida con una intriga argumental, que mantendrá igualmente absortos a los lectores hasta el final de su lectura. La historia protagonizada por Duncan nos conduce a su vez a la historia de su padre, Robert Waters, un reputado historiador, y la relación que este mantuvo con su amigo Charles King, a su vez prestigioso profesor e investigador de Física, cuando Duncan era todavía un niño e Inglaterra estaba sometida a una dictadura comunista. La historia protagonizada por estos dos personajes, que podría encasillarse dentro del género de las distopías en las que el poder tiránico del Estado retuerce y manipula la realidad, es la más extensa dentro de la novela y la que provoca un mayor interés y expectación en el lector. La ambigua relación que se establece entre esos dos amigos (determinada por la pasión, la complicidad intelectual y artística, la amistad y la traición) está envuelta en ese tipo de atmósfera (de las que uno sigue recreando una vez terminada la lectura) que, con un manejo extraordinario de la elipsis, solo los grandes escritores logran crear.

En cualquier caso, es sin duda la estrategia compositiva de la obra, basada en el patrón de una continuada y obsesiva repetición con variaciones de las mismas escenas, la que más ha llamado y seguirá llamando la atención de críticos y lectores. En el estudio de Guijarro Lasheras se señalan varias posibles influencias en la estética de Crumey o, más concretamente, en la de su narrador-personaje aspirante a escritor: desde la del cineasta Christopher Nolan, hasta el novelista norteamericano Paul Auster, pasando por clásicos modernos como Borges, Calvino, Orwell, Tolstói, Kundera o Svevo. Todos ellos

conforman, a decir del traductor y estudioso de la obra de Crumey, el universo estético en el que se inspira el narrador para intentar escribir su propia novela, consciente de que su escritura no podría ser otra cosa que la reescritura o la repetición con variantes de lo que otros ya han escrito previamente.

Y es precisamente la estrategia de la repetición con variación la que lleva a Guijarro Lasheras a desarrollar la parte más importante de su estudio, aquella en la que –siguiendo los preceptos de la Literatura Comparada cuando esta se propone como objetivo examinar las relaciones entre la literatura y otras formas de arte o expresión humana– demuestra que *Música en una lengua extranjera*, no solo es una novela cuyos personajes son aficionados a la música (Robert Waters toca el violín mientras que Charles King toca el piano), sino que es una «novela musical» en sentido estricto. Este teórico de la literatura –y músico profesional– ha dedicado varios trabajos previos a estudiar las relaciones entre la música y la literatura, entre los que cabe destacar su reciente monografía *Surcos sonoros. La música en la novela contemporánea* (Madrid, Cátedra, 2025), y conoce bien las formas en las que la segunda puede adoptar y utilizar procedimientos constructivos procedentes de la primera. En el caso de la novela que reseñamos, argumenta una triple forma de imitación de las treinta variaciones compuestas por Bach, conocidas como las *Variaciones de Goldberg*: una imitación formal (el ya mencionado tema con variaciones), una imitación de la estructura externa (pues las treinta variaciones compuestas por Bach precedidas de un aria inicial se corresponderían con los treinta capítulos que conforman la novela de Crumey, precedidos a su vez de un capítulo 0 que cumpliría idéntica función que el aria en el plano literario) y la imitación de la técnica del contrapunto. Al mismo tiempo, se demuestra que las Goldberg están presentes también en el simbolismo de los nombres de los personajes de la novela, así como en la ya señalada idea de boceto y, en consecuencia, de la obra perpetuamente ampliable, subyacente a la estructura narrativa. De esta forma, Guijarro Lasheras emparenta la novela de Crumey con toda una estirpe de «novelas Goldberg» que, a su vez, se habían inspirado en la obra de Bach, de autores como Nancy Huston, Richard Powers o Robert Coover, entre otros.

Comienza Guijarro Lasheras su estudio advirtiéndole que, si la repetición o el tema con variaciones es un procedimiento inherente y necesario en la composición musical, en cambio, en el ámbito de la creación literaria resulta completamente antinarrativo. Sin embargo, termina su análisis sugiriendo al lector que conciba la, a primera vista, desconcertante sucesión de repeticiones que «va encontrando en la novela como un modo de generar coherencia tan potente como la progresión narrativa» (pp. 506-507). Esta, solo en apariencia, paradoja en la argumentación del crítico nos lleva a recordar algo que dijo Macedonio Fernández, sin duda un pionero en ese arte del «cuento de nunca empezar», y autor a cuya estirpe también pertenece Andrew Crumey: «Te he hecho lector seguido gracias a una obra de prefacios y títulos tan sueltos que ha sido por fin encuadrada en la continuidad inesperada de tu leer» (*Museo de la novela de la Eterna*. 1967. Ed. Fernando Rodríguez Lafuente, Madrid, Cátedra, 1995, p. 160). Pues bien, a pesar de lo «antinarrativo» del procedimiento compositivo utilizado por Crumey, creemos que la novela que, en excelente traducción de Guijarro Lasheras acaba de publicar KRK Editores, será devorada por muchos lectores «de seguido», movidos por la insoslayable necesidad de desentrañar el desenlace de su inteligente «intriga formal».

Teresa Gómez Trueba
(Universidad de Valladolid)