

# El Arquitecto: *musica mundana*

Nicolasa Marín González  
Universidad Complutense de Madrid

Este ensayo muestra cómo «El Arquitecto» de Mircea Cărtărescu funciona como metáfora de su perspectiva del arte como forma de comprender el mundo. Primero, se hace una lectura del relato a la luz del concepto pita-

# Resumen

Palabras clave  
Música de las esferas  
Orfeo  
Pitágoras  
Tradicción

górico de la música como elemento ordenador del cosmos y se analiza el desarrollo del personaje en tres etapas que corresponden a las categorías musicales de Pitágoras: la *musica instrumentalis*, la *musica humana* y la *musica mundana*. En esta última etapa se compara al protagonista del relato con el poeta mítico Orfeo por su desafío del orden natural. Finalmente, por medio de un paralelismo entre el cuento y las ideas sobre la literatura que Cărtărescu expone en su conferencia «La utopía de la lectura», se habla de la lectura como un diálogo entre el lector y la tradición que busca revelar la naturaleza del hombre.

This essay explores the story «The Architect» by Mircea Cărtărescu as a metaphor for the author's view of art as a way of understanding the world. First, a reading of the story is made in the light of the Pythagorean concept of music as an ordering element of the cosmos. The character's development is analyzed in three stages that correspond to the musical categories of Pythagoras: *musica instrumentalis*, *musica humana* and *musica mundana*. In this last stage the protagonist of the story is compared with the mythical poet Orpheus for his defiance of the natural order. Finally, through a parallel between the story and the ideas about literature that Cărtărescu exposes in his lecture «The utopia of reading», the act of reading is shown as a dialogue between reader and tradition that seeks to reveal the nature of man.

## Keywords

Music of the Spheres  
Orpheus  
Pythagoras  
Tradition

# Abstract

## I. INTRODUCCIÓN

Este ensayo hace una lectura del cuento «El Arquitecto» del escritor rumano Mircea Cărtărescu [2018a] en clave de las ideas pitagóricas del orden del mundo o «la música de las esferas», como aparecen descritas en el recuento de Jámblico (2003) sobre la vida de Pitágoras. El foco principal de la lectura es observar el desarrollo del personaje principal del cuento en tres etapas que corresponden a las categorías musicales de Pitágoras: la *musica instrumentalis*, la música humana y la música mundana. El cuento seleccionado forma parte del libro *Nostalgia* [Cărtărescu, 2018a]. Este recopila una serie de relatos a través de los cuales se trasluce la visión que el escritor tiene de la literatura, visión expuesta de manera más explícita durante su conferencia inaugural en la Feria del Libro de Madrid titulada «La utopía de la lectura» [2018b]. En este coloquio, el autor describe un templo construido por las obras que han trascendido en el tiempo, por encima de la carne, de las horas vanas del ser humano, conmoviendo una y otra vez a los hombres de todas las épocas y lugares [párr. 14]. Su templo responde a la idea de sistema literario propuesta por T.S. Eliot en su ensayo *Tradition and the Individual Talent* (2014): un universo constituido por los libros del pasado y del futuro, siempre en diálogo, que se transforma con el nacimiento de cada nueva obra, con la incorporación de nuevas lecturas de la crítica, etc. [106]. Para Cărtărescu, el templo solamente tiene sentido si está cobijado bajo la gran religión de la literatura, pues esta nos ayuda a sondear el camino en busca de la esencia de la vida y del mundo [Cărtărescu, 2018b, párr. 17]. Este análisis tiene como propósito mostrar que «El Arquitecto» es una hipérbole de esa concepción de la literatura.

El texto se divide en varios apartados. Los tres primeros —la *música instrumentalis*, la música humana y la música mundana— hablan del desarrollo del personaje principal de «El Arquitecto» en función de cada una de las categorías mencionadas. Además, el primero habla acerca las teorías de Pitágoras sobre la música de las esferas; el segundo narra una serie de anécdotas que muestran el uso que daban los pitagóricos a la música humana, y el tercero hace una comparación de la subversión de Orfeo del orden de los dioses con el nuevo orden cósmico impuesto por El Arquitecto. El cuarto apartado

relaciona el análisis con la perspectiva de la literatura que Cărtărescu [2018b] expone en su conferencia «La utopía de la lectura» y el quinto plantea una serie de conclusiones.

## 2. LA MUSICA INSTRUMENTALIS

Todos los personajes de Cărtărescu están buscando en los sueños, en la infancia, en los deseos de cosas imposibles, una respuesta final o, por lo menos, una experiencia cercana a lo definitivo. Sin embargo, El Arquitecto es el único que lo consigue. Este cuento alcanza el punto en que la creación supera al creador. Su protagonista hace una obra tal que el mismísimo Dios no puede sino ceder su trono al nuevo regente, aquel que logró descifrar el código del universo.

Cuando hablamos de código del universo nos referimos a la idea pitagórica del orden del universo. Como afirma James en su libro *The Music of the Spheres* (1995), la explicación del mundo antes de Pitágoras se parecía mucho más a la poesía que a la ciencia. Tales de Mileto, por ejemplo, creía en el planeta propuesto por Homero: una isla flotando en medio del océano cósmico, Anaximandro imaginaba la Tierra como una columna flotando en el aire y, por más cercana que la explicación de Pitágoras fuera a las matemáticas, nunca dejó su componente poético.

En la *Vida Pitagórica* escrita por Jámblico (2003) se habla de esta explicación. El filósofo neoplatónico cuenta la siguiente anécdota: en una ocasión, Pitágoras meditaba acerca de la creación de un instrumento de asistencia para el oído que permitiera sistematizar la música. Pensaba en algo similar al compás, la regla o el telescopio, que otorgan precisión a la vista más allá de sus restricciones orgánicas. Fue entonces cuando una señal de los dioses o una dichosa casualidad se materializó en forma de tintineos provenientes de la tienda de un herrero. Lo que el filósofo escuchó, en medio de su paseo, fueron los sonidos producidos por una serie de martillos de diferentes tamaños que golpeaban un yunque. La sucesión de sonidos era armoniosa excepto por dos que parecían desentonar. Llevado por la curiosidad y convencido de la intervención divina, Pitágoras entró a la tienda del herrero para detallar el fenómeno y descubrió que los intervalos sonoros entre los tañidos que ocasionaba cada martillo al golpear el yunque eran proporcionales a las diferencias entre las dimensiones de los martillos [90]. Los que generaban sonidos discordantes eran también los que no compartían una diferencia de radio proporcional a las otras. Pitágoras, intrigado, decidió experimentar con otros instrumentos más convencionales —de percusión, de cuerda y de aire— y encontró que las relaciones numéricas se repetían [92]. Esa correspondencia entre el mundo abstracto de los sonidos musicales y el de los números fue un punto definitivo en la filosofía pitagórica.

A partir de estas observaciones, Pitágoras dedujo que si los intervalos musicales tenían una base matemática —que se replicaba constantemente sin importar el instrumento— debía existir una verdad matemática que dictara una ley extrapolable a todo en el universo y, por lo tanto, su equivalente musical. Pitágoras imaginó el universo como una lira con esferas flotantes en vez de cuerdas. Lo explicaría Aristóteles (2015) en *Acerca del Cielo*:

Los pitagóricos creían que el mismo juego de proporciones y distancias aplicaba para el orden de los planetas y que sus revoluciones orbitales generaban una sinfonía armónica de calidad musical superior a cualquiera que fuese posible crear para los hombres, que nos limitábamos a imitarla con nuestra existencia y la de nuestras creaciones [Aristóteles, 2015: 135].

El samio concluyó que hay tres tipos de música: la *musica instrumentalis*, la música humana y la música mundana. La primera es la que se puede producir con un instrumento musical, la segunda es aquella que surge de la relación entre nuestros órganos y, finalmente, la tercera es la que producen los planetas en movimiento [James, 1995: 31].

La misma armonía que surge de las cuerdas de la lira puede surgir de la relación entre el espíritu y la carne de un hombre o ser emitida por el desplazamiento de las esferas celestes. La musicalidad es característica de todo: esta sinfonía galáctica es imitada por los mortales, no solamente en la naturaleza mimética de lo macro y lo micro —ya que todo proviene de la misma sinfonía, el hombre siempre está replicando la armonía del cosmos—, sino por medio de sus creaciones de animal artista [James, 1995: 31]. Si la música es lo que subyace en el fundamento del hombre, el músico es el hombre en busca de su origen.

Esta es la naturaleza de *El Arquitecto*. El cuento comienza cuando Emil Popescu, un arquitecto, y su esposa Elena consiguen el carro de sus sueños. Un día, tras un incidente casual con el claxon del automóvil, Popescu se obsesiona con este ruido [Cărtărescu, 2018a: 314]. Después de coleccionar por un período breve una variedad de bocinas que reproducen sonidos diferentes, al Arquitecto se le ocurre que el carro tiene el potencial para ser un instrumento y hace que le instalen un teclado [318]. Aunque en un comienzo sus exploraciones musicales no pasan de ser una excentricidad llamativa para sus vecinos, Popescu entra en un trance particular que lo lleva —poco a poco, por vía de una devoción insaciable hacia el instrumento y una supresión de sus necesidades más corrientes— a crear música. No cualquier música. El Arquitecto empieza a tocar, llevado por el hechizo, las piezas musicales fácticas más significativas para la historia de la música en orden cronológico [326]. Una de las primeras piezas que toca llama la atención de un profesor de música, saxofonista, que decide estudiarlo más detenidamente por la particularidad del fenómeno:

La gama que le aseguró una vez la gloria a Pitágoras, la famosa escala musical de diez sonidos correspondientes a un planeta cada uno (el último sería el misterioso Antithon y el primero el propio Sol) [...] había sido reinventada ahora por un maníaco que la interpretaba hasta el infinito, como un disco rayado [Cărtărescu, 2018: 321].

La escala mentada por Cărtărescu no es otra que la serie de sonidos con los cuales Pitágoras identificó a cada esfera: diez cuerpos entre los cuales se incluyen el Sol, la Luna, los cinco planetas conocidos entonces, la Tierra y la Antitierra (o Antithon) [James, 1995: 40-51]. Esta gama es una de las primeras melodías reconocibles que Popescu toca, de manera repetitiva, en su curioso instrumento. El Arquitecto parece ser uno de los pocos

hombres que escucha el llamado de las estrellas. Para Aristóteles (2015) no tenía lógica que no se pudiera escuchar esta música universal, pues, si realmente fuera generada por cuerpos tan grandes, su estridencia sería tal que no habría forma alguna de ignorarla. Para Pitágoras, el motivo por el que no podemos percibirla es porque está en nosotros desde nuestro nacimiento, estamos acostumbrados a su sonido y, por lo tanto, somos sordos ante ella [Aristóteles: 135]. Jámblico (2003) decía que Pitágoras era el único que podía escuchar y comprender las sublimes armonías universales: «...era el único en sí, entre todos los seres de la tierra, que podía comprender y escuchar los sonidos cósmicos [...] se consideraba a sí mismo digno de aprender, investigar e igualarse, por su aspiración y facultad mimética, a los seres celestiales» [Jámblico, 2003: 61].

### 3. LA MÚSICA HUMANA

Uno de muchos seguidores de Pitágoras, Cicerón (1963), describe en el «Sueño de Escipión» un viaje a algún lugar del cosmos desde el cuál se puede contemplar claramente el orden del universo. Escipión el Africano y su nieto, acomodados en este espacio ideal —lugar al que solo podemos acceder mediante el sueño de Escipión nieto—, escuchan la armonía de las estrellas. Después de una descripción somera del cosmos —en diálogo continuo con la tradición pitagórica— el viejo le dice que hay quienes pueden «regresar» a ese nivel del cosmos por medio de su música: «al imitar los hombres instruidos estos sonidos con las cuerdas de la lira y con cantos, se abrieron el camino para retornar a este lugar» [Cicerón, 1963: 187]. Este tipo de hombre excepcional descrito por el Africano, aquel que puede contemplar el orden del cosmos, recuerda a la semblanza que hace Jámblico de Pitágoras. Gracias a la narración de varias anécdotas sabemos que la capacidad mimética de su música superaba, cuando menos, la de la *musica instrumentalis* y se volvía equiparable a la de la música humana.

Pitágoras hace un «perfeccionamiento de las almas a través de la música» [Jámblico, 2003: 62]. El samio consideraba que la música tenía una influencia importante sobre la salud y que podía utilizarse de manera medicinal [87]. Algunos cantos específicos tenían como fin aliviar los arrebatos del alma, el desconsuelo y las aflicciones; otros ayudaban a amansar la ira y las alteraciones coléricas del espíritu [88]; también los instrumentos tenían efectos diversos en tanto se relacionaban con las vibraciones humanas, con la melodía propia de cada emoción, con los ritmos íntimos de cada ser. Otra de las anécdotas: en una ocasión, un ebrio joven Tauromenio se dirigía junto con su amada a hacer una travesura en la casa de un contrincante. Alterados por una melodía frigia que tocaba una flauta en las proximidades, estaban dispuestos a provocar un incendio. Pitágoras puso fin a esta situación dirigiendo al flautista hacia un ritmo espondáico que calmó los ánimos [88].

A pesar de que Pitágoras es el único que puede escuchar la sinfonía, otros también acceden a las melodías cósmicas. Cuando Cicerón se refiere a «este tipo de hombre instruido» [1963: 187], probablemente habla de quienes siguieron los marcos trazados por el samio. Cuenta Jámblico que el filósofo, tras encontrar y sistematizar la música, la

encomendó a sus discípulos con el proyecto de alcanzar todo lo bueno y lo bello [2003: 93], llevando a otros su conocimiento sobre la música humana. Una de muchas leyendas cuenta que su seguidor Empédocles tocó una melodía apaciguadora que evitó a un muchacho que amenazaba con una espada a su anfitrión —un juez que había condenado a muerte a su padre— la pena de convertirse en un asesino y amparó la vida de su posible víctima [Jámblico, 2003: 87].

La música del arquitecto alcanza poderes equiparables. Gracias a la visibilidad internacional que le da el saxofonista, Popescu se convierte en un fenómeno académico especial [Cărtărescu, 2018a: 327]. Los vecinos y los transeúntes en general se sienten encantados por sus melodías, entrando en un estado hipnótico único. En este momento el Arquitecto ya no es un hombre como el que solía ser, su conexión con la música y con el instrumento ha generado en su cuerpo una metamorfosis [329]. Ahora es un auténtico monstruo: con un único ojo panorámico y dedos larguísimo de múltiples falanges toca las más complejas melodías; además, ha dejado de responder a cualquier necesidad humana, pues no duerme ni come para no separarse nunca del automóvil y es alimentado de manera exógena por Elena, su esposa, que aún se encarga de su cuidado, aunque de manera diferente. El saxofonista, en su pesquisa por estudiar al personaje, ha pasado tanto tiempo con él —por lo tanto, junto a su automóvil, su casa, su cama y su esposa— que ha terminado enamorándose de Elena. Ella, sintiendo sus necesidades afectivas completamente negadas, ha sucumbido ante los avances del profesor y han entablado una relación con el consentimiento del arquitecto, que se halla en un estado suprahumano de desapego por su vida previa [328]. Una noche, el saxofonista llega de dar una conferencia sobre Popescu y encuentra a su amada en la ventana, meciéndose embelesada al compás de las melodías que toca su primer marido. Entonces, en medio de un ataque de celos, El Saxofonista decide asaltar al genio musical y le corta los dedos con un cuchillo de cocina. La respuesta ante el ataque es extraordinaria. No solo empiezan a crecer nuevas extremidades en el ya deformado cuerpo de Popescu, sino que, al sentirse agredido, toca una melodía que además de generar el placer de la experiencia estética, tiene efectos nunca antes vistos:

Era una música que no se escuchaba solo con los oídos, sino con toda la piel al mismo tiempo, que te llenaba los canales de las venas de unos ecos con los que entraba en resonancia la estructura ósea [...] esta música sustituía al espíritu y, como un homúnculo pérfido, tomaba con manos firmes las riendas del cuerpo del oyente [Cărtărescu, 2018a: 333].

A partir de este episodio empieza lo que Cărtărescu llama la melocracia de El Arquitecto [332]. Por terrorífica que pueda parecer la descripción del evento, la intensidad de las sensaciones que su música ocasiona cuando se siente amenazado se vuelve adictiva para los hombres. La humanidad se encarga de atacarlo de todas las formas imaginables en busca de más música sin advertir que, progresivamente, Popescu se apodera de sus voluntades individuales [335].

En esta fase de su desarrollo musical, El Arquitecto está al nivel de los pitagóricos: su música posee *ethos*, puede influir sobre las emociones, la moral, el comportamiento

del público, literalmente «toma las riendas» [334] del cuerpo del oyente. Popescu le da un giro siniestro al dominio de la música humana que había sido alcanzado por Pitágoras; sin embargo, para este momento, hay un podio que su obra aún no ha podido superar y que previamente ha sido pisado únicamente por Orfeo: conmover a los dioses.

#### 4. LA MUSICA MUNDANA

La creencia en la música mágica está representada en el mito de Orfeo, hijo de Eagro y la musa Calíope [Graves, 2002: 123]. Las musas le enseñaron a tocar una lira que le fue regalada por Apolo. Se unió a los argonautas y de camino a Cólquide salvó a la tripulación de la muerte, sorteando el canto seductor de las sirenas. A su regreso, conoció el amor en los tobillos de Eurídice y se instaló junto a ella entre los cicones salvajes de Tracia [*Ibidem*].

Cuenta Ovidio que Orfeo invitó a Himeneo, dios del matrimonio, a celebrar su boda con Eurídice. Este asistió a la ceremonia, cubierto con un manto de fuego y con un rostro sombrío que delataba malas premoniciones para la vida de los amantes. El desenlace fue peor de lo esperado y la novia, mientras paseaba en los prados, sufrió el fatal ataque de una serpiente [2016: 105]. El poeta lloró su muerte y, decidido, marchó al Tártaro para intentar conmover a los seres del inframundo con su música y traer de vuelta a su amada. Tras engatusar al can Cerbero y a Caronte, llegó frente a las deidades de la sombra. Allí, admitiendo su atrevimiento, invocó con su lira palabras de amor. Orfeo habría ofrecido su vida con tal de permanecer junto a Eurídice, pero, si por medio de sus melodías sobrehumanas podía desafiar las reglas y persuadir a los dioses, el intento valía la pena. Con su canto pidió a la muerte que hiciera una excepción y le permitiera regresar a la tierra de los vivos de la mano de su esposa. Mientras duró su tonada se suspendieron las torturas de los desdichados en el infierno. Los soberanos del imperio subterráneo no pudieron negarse a sus plegarias:

Mientras decía esto y acompasaba los sonidos de las cuerdas con las palabras, lloraban las almas exangües; Tántalo cejó en su intento de coger el agua fugitiva, quedó en suspenso la rueda de Ixión, no desgarraron el hígado los buitres, las Bélides desertaron de sus urnas y tú, Sísifo, te sentaste en tu roca. Es tradición que entonces por primera vez se empaparon en lágrimas las mejillas de las Euménides, vencidas por la canción; ni la real esposa ni el que reina en lo profundo pueden resistirse a sus peticiones y llaman a Eurídice [2016: 105]

El hado había sido conmovido. Orfeo podría llevarse a Eurídice del inframundo con la condición de no mirar atrás hasta que hubiese ascendido de los valles del Averno. Si fallaba en este cometido, la perdería nuevamente. Hicieron su camino hacia arriba en medio de un silencio sigiloso, envueltos por la negrura impenetrable, hasta que alcanzaron la superficie de la tierra. Ya allí, impulsado por la ansiedad y preocupado por las fuerzas de Eurídice, Orfeo miró tras él y ella, que todavía no había sido cubierta completamente por el sol, desapareció para siempre [106].

Lo que para nuestros intereses hace particular la historia de Orfeo, es su proeza musical. Esta supera los límites de la música humana imitada por Pitágoras con fines medicinales y por el Arquitecto en su acto de defensa. Orfeo es capaz de emitir sonidos que conmueven a los dioses y desafían las leyes de la naturaleza, es el único que, por medio de su arte, consigue una excepción: el perdón de la muerte. Este tipo de música parece más cercana a la música mundana, al tipo de armonía que es capaz de dictar e incluso de remodelar las leyes del universo, pues, aunque sea por un instante, Orfeo subvierte el orden de la naturaleza.

Los ataques al arquitecto continúan por varios siglos hasta que, en un momento, llevados por la locura, los hombres desean el éxtasis absoluto y deciden disolverse junto con Popescu por medio de un ataque nuclear [Cărtărescu, 2018a: 335]. En este momento, justo cuando el dedo del encargado se acerca al botón que va a terminar con la existencia humana, la música brota abrasadora y fulmina a una gran parte de la humanidad. Las pocas personas restantes se convierten en obreros y construyen para el arquitecto una extensión de su instrumento que llega a ocupar la mitad del planeta [336]. Poco a poco, sus melodías empiezan a diluir el universo conocido, comprimiendo estrellas y desplegando agujeros negros que se tragan los restos de materia. Tras millones de años, mucho después de que los últimos hombres hayan desaparecido, el universo colapsa abrazado por su cuerpo y surge, de la colisión, una primera galaxia que obedece a una nueva sinfonía [337].

El Arquitecto, como un supraorfeo, logra llevar el desafío a un nivel desconocido. No es la muerte a la que enfrenta, ni mucho menos la petición de un permiso excepcional. No es Orfeo, más poderoso que los dioses durante un instante. Llega incluso más lejos que los hombres instruidos de los que habla Cicerón, cuyas imitaciones de la melodía celestial los llevan al palco máximo del cosmos. Popescu logra crear una nueva ley, un nuevo inicio, cuando reorganiza por medio de su música, la de las mismísimas esferas. Es el hombre que no solo imita, sino que concibe la música mundana.

##### 5. EL SUPRAORFEO O EL CREADOR TRADICIONAL

Volvemos al inicio. Un hombre ingenuo, un músico aficionado, logra tocar la escala propuesta por Pitágoras, aquella que hace su mejor esfuerzo por imitar el sonido del cosmos. El universo para el filósofo partía de la música y de los números. No son las notas individuales las que crean melodías, son los intervalos, la relación que se crea entre nota y nota. No significa mucho el quejido único que nace entre el dedo y la tecla, cualquier tecla producirá un fa, un mi o tal vez un si bemol; pero, si el piano continúa y germina tras esa primera nota un la, y luego un sol, poco a poco, entre más sonidos brotan del instrumento, se crea una melodía.

La música es un arte temporal, su espectáculo necesita de la progresión cronológica para manifestarse. Obedece a un orden que indica que, para que pueda existir, a una primera nota debe seguirle una segunda. La humanidad, gente del tiempo, ha escuchado durante toda su existencia la evolución de una misma canción, la del cosmos, replicada

de maneras que podemos rastrear gracias a la historia. Para que exista la música de hoy debió existir primero la música de ayer. Dice Cărtărescu al final del cuento:

Eso ya no era música, o era la música de la que hablaban los pitagóricos. Ningún oído humano podía oírla porque no se basaba ya en sonidos, ni siquiera en materia, sino que penetraba en las pulsaciones cósmicas, trenzándose con ellas y obligándolas a transformarse [2018a: 336].

En este momento las características de la música descrita por Cărtărescu no pueden sino recordar a la música que Dante escucha adentro del Paraíso. Hay varios momentos musicales en la *Divina Comedia*: en el infierno hay insinuaciones de la música en el episodio en el que los Malasgarras generan tonadillas burlonas con sus colas de trompeta [Allighieri, 1982: 231]; durante el recorrido por el Purgatorio empezamos a escuchar canciones familiares para los hombres — Casella, en el Canto II, canta un poema escrito por Dante alrededor de 1294 [1976: 23]; en el V se escucha gente entonar el Miserere [51] y otros salmos son musicalizados durante el recorrido por la montaña [81, 89, III, etc.]— y a medida que el poeta asciende, la música se vuelve progresivamente más hermosa, más sublime, más lejana de los hombres [2004: 281]. Cuando Dante está más cerca de Dios no puede entender ni escuchar las melodías entonadas, pues es todavía un mortal y la belleza absoluta de lo divino no puede ser percibida por los sentidos limitados de los hombres [397]. El arte del Arquitecto corresponde a estas alturas al del cosmos.

El verdadero logro del Arquitecto consiste en llegar a ese punto de la creación. Popescu alcanza el Paraíso no porque sea un músico superior a Orfeo, sino porque lo hace en representación de todos los hombres instruidos de la historia universal de la música. Lo que hace desde el comienzo es tocar, en orden cronológico, todas las melodías que han construido la tradición musical, partiendo de la escala con la que Pitágoras sugirió a los hombres el orden del cosmos, pasando por todas las épocas hasta descifrar, con esta progresión de melodías, aquello que todas estaban intentando expresar pero ninguna había podido decir por sí sola. Es por eso que todo culmina en un nuevo inicio, en una nueva música mundana. Es el diálogo con la tradición el que lo lleva a producir una sinfonía esencial.

En este sentido, el relato corresponde con la perspectiva que el rumano plantea en «La utopía de la lectura», cuando habla de su idea de la literatura. No es en un único libro donde se encuentran las respuestas sobre el significado de la vida, sino en el conjunto de las creaciones de los hombres. En su charla imagina un templo que está conformado por todo lo que ha sido escrito: sostenido sobre los libros olvidables, construido por los libros hábiles técnicamente, adornado por los libros bellos y sacralizado por las obras maestras [2018b: 13-20]. El discurso inicia con la pregunta de por qué sobrevive la literatura, ¿por qué La Ilíada ha sobrevivido a la imprenta y al Kindle? ¿Por qué seguimos hablando de la Divina Comedia?, ¿de Kafka? Cărtărescu dice que estos libros han conseguido el perdón del tiempo gracias a los lectores [10]. Cuando habla de lector no se refiere a quien se acerca a un libro ocasionalmente, sino a aquellos que se han entregado

a la tarea de explorar el templo de la literatura [31]. Habla de su propia experiencia como lector, primero infantil, luego aficionado y finalmente converso [26-32].

Esta experiencia como lector podemos verla análoga a la evolución que sufre El Arquitecto. Para Cărtărescu este camino tiene dos puntos: el acto de leer y la lectura [párr. 26, 35]. En la primera etapa, el acto de leer, sería análogo a la etapa que en el desarrollo de Popescu denominamos como *musica instrumentalis*, que incluye las primeras exploraciones amateur de Popescu con el claxon del carro y sus posteriores exploraciones. Para Cărtărescu, el acto de leer empieza con los tanteos del niño:

Al principio es el acto de leer. Los niños nacen en casas llenas de objetos. Unos cantan, otros tienen pantallas con imágenes, algunos se utilizan en la mesa, otros se parecen a los niños, solo que no se mueven. Entre esos cientos de objetos hay también algunos, colocados en baldas, que parecen no servir para nada. Se pueden hojear y en sus páginas hay dibujos y signos menudos. Los padres miran esos signos y te cuentan una historia. Cuando creces, aprendes con esfuerzo a descifrar los signos. Es difícil comprender que la escritura es la sombra de los sonidos de la lengua de esa página. Cuando leemos, estamos en un mundo de sombras: abandonamos la realidad y penetramos en el mundo interior de nuestro cráneo. El niño lee para modelar sus propias narraciones como unas estatuas de colores vivos bajo el abombado hueso del cráneo [29].

Es *musica instrumentalis* en cuanto a que se ejecuta con el instrumento, en este caso, es la exploración genuina e inocente del libro.

Una segunda etapa sería entonces la de la lectura, análoga a la que denominamos música humana, en la que se empieza a convertir en un hábito. Es la etapa del desarrollo del lector. Esta etapa llega a su máximo esplendor en el momento en el que «tras engullir toneladas de libros con un apetito pantagruélico» [31] la catedral de la literatura termina por instalarse en la mente, por recrearse con todas sus columnas y sus santos, y el lector entiende que aquello que creía leer por azar hablaba al final de una sola cosa: «la lectura eras tú mismo y no has encontrado en ningún libro nada que no estuviera en ti desde el principio» [31]. Podemos decir que es música humana, el descubrimiento del orden al interior del hombre por medio de la literatura.

En estas primeras dos etapas es posible encontrar también a los escritores que Cărtărescu ubica en los primeros pisos del templo de la literatura a los «escritores de oficio», los «artesanos» y los «artistas», codo con codo con los grandes lectores, en el punto de la música humana. Sin embargo, a la tercera etapa, la de la música mundana, solo llegan aquellos escritores y aquellos lectores que se consagran a la literatura. El escritor dice que en el momento en el que la literatura se convierte en un santuario es cuando adquiere valor:

La catedral puede presentar una arquitectura perfecta y estar pintada de forma celestial, decorada con estatuas, arabescos y magníficas vidrieras. Pero si no está consagrada, si no habita en ella un dios, si no es un santuario, nada la diferenciará de las casas de los ricos, levantadas por vanidad y orgullo. Será un cenotafio en el que no está enterrado sino el vacío [17].

Ese santuario solo puede ser erigido sobre la tradición. Para el rumano la clave está en el diálogo constante con autores de todas las épocas [párr. 34]. El personaje de Popescu responde a este diálogo y es a partir de él que su creación supera los límites de lo concebible. Es un artista tradicional, en palabras de T. S. Eliot:

The whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity. No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists [2014: 169].

Según estas perspectivas el artista necesita del otro para crear una gran obra. El otro está presente en la lectura porque las letras nos comunican con él, con la época de la que proviene, con sus experiencias y sus observaciones sobre el mundo. A través del espacio y del tiempo, la lectura nos comunica con la tradición.

## 6. CONCLUSIONES

El cuento «El Arquitecto», de Mircea Cărtărescu (2018a), tiene relación con elementos de la tradición clásica griega. Es posible leer el desarrollo de Popescu, el personaje principal del relato, a la luz de los tres tipos de música que distinguía Pitágoras: en un primer momento de exploración de la música, El Arquitecto replica la *música instrumental* —la que se produce con un instrumento musical—. En un segundo momento, su creación alcanza la música humana —la que se produce al interior de los hombres—, cuando logra manipular a otros por medio de sus melodías. En este punto, las proezas del personaje son comparables a las de Orfeo, que con su canto había logrado subvertir las leyes de los dioses y conseguir el perdón de la muerte. Finalmente, Popescu supera a Orfeo cuando su obra alcanza el estatuto de la música mundana —la música que producen los planetas en sus movimientos, que dicta el orden del cosmos en el imaginario pitagórico—, cuando crea toda una nueva galaxia que responde a las leyes de su composición.

Para alcanzar esa magnitud, es importante tener en cuenta que la trayectoria musical de Popescu es un recorrido en orden cronológico por grandes piezas de la tradición musical. No es gratuito que su trayectoria por la historia musical inicie con la escala propuesta por Pitágoras [Cărtărescu, 2018a: 322] y finalice con la exclamación del narrador: «eso ya no era música, o era la música de la que hablaban los pitagóricos» [336]. Por medio de su diálogo con la tradición, Popescu pasa de tocar la escala básica propuesta por el samio a recrear la música de las esferas. Señalar estos dos puntos de su desarrollo de forma explícita en el texto, sugiere que no habría podido pasarse de la *música instrumental* a la música mundana sin hacer ese recorrido por la tradición.

Esta convierte al personaje en una hipérbole del artista tradicional, es decir: un artista que tiene sensibilidad histórica y cuyo valor reside en su relación con los artistas que lo preceden [Eliot, 2014: 169]. Esta semblanza del artista tradicional hace eco en las concepciones sobre la literatura que Mircea Cărtărescu (2018b) expone en su conferencia «La utopía de la lectura». Para el rumano es fundamental el reconocimiento de la tradición tanto en su condición de poeta como en su condición de lector. En la conferencia habla sobre la trayectoria del lector, que una vez ha leído los libros que componen lo que él llama «el templo de la literatura» —desde los más comerciales hasta otros como *La Iliada*, la *Divina Comedia*, *El idiota*, *El castillo* y aquellos que han superado el paso del tiempo y los cambios tecnológicos [20]—, logra darle un sentido a la lectura y encontrar un panorama más total de la cultura y del hombre. Las etapas por las que pasa el lector —y el escritor— también pueden verse como un paso de la *musica instrumentalis* a la música mundana que exige un paso juicioso del literato por la tradición literaria que culmine en una sacralización de la Literatura.

Para Cărtărescu la importancia actual de esta perspectiva recae en la secularidad literaria, y podríamos añadir artística, del mundo posmoderno [Cărtărescu, 2018b, 23-25]. Aunque el rumano no hace en ningún momento una crítica a los contenidos actuales señala que no deben perderse la apreciación de la tradición, la lectura ni la creación y habla de las ventajas que significan para el hombre que se entrega a esa «religión de la literatura». Al final, la carrera musical del arquitecto no es otra cosa que una analogía musical de la carrera de un verdadero lector, aquel que peregrina hacia el templo de la literatura donde Cărtărescu reúne a todas las «gentes del libro» e invita a todos los que estén dispuestos a ser salvados por la belleza.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (2015): *Acerca del cielo: Meteorológicos*, Madrid, Gredos.
- CĂRTĂRESCU, M (2018a): «El Arquitecto», *Nostalgia*, Impedimenta, EPUB.
- \_\_\_\_ (2018b): «La utopía de la lectura» [Conferencia en la Feria del Libro de Madrid, Madrid, España], *WMagazin*, 26 de mayo. Disponible en: <https://wmagazin.com/relatos/mircea-Cărtărescu-la-utopia-de-la-lectura/#la-utop%C3%ada-de-la-lectura>
- CICERÓN (1963): «Sueño de Escipión», *Ideas y valores*, 166-93.
- ALLIGHIERI, D. (1982): *Comedia: Infierno*, Barcelona, Seix Barral.
- \_\_\_\_ (1976): *Comedia: Purgatorio*, Barcelona, Seix Barral.
- \_\_\_\_ (2004): *Comedia. Paraiso*, Barcelona, Seix Barral.
- ELIOT, T. S. (2014): «Tradition and the Individual Talent», *The Complete Prose of T. S. Eliot v.2. The Perfect Critic, 1919-1926*, Baltimore, Johns Hopkins University Press y Faber & Faber.
- GRAVES, R. (2002): *Los mitos griegos, I*, España, Alianza Editorial.
- JÁMBLICO (2003): *Vida pitagórica: Protréptico*, Madrid, Gredos.
- JAMES, J. (1995): *The music of the spheres*, Nueva York, Copernicus Press.
- OVIDIO, P. (2016): *Metamorfosis. Libros VI-X (Vol. 15)*, Barcelona, RBA Libros.