

ojs.uv.es/index.php/qdfed

Rebut: 30.04.2024. **Acceptat:** 05.10.2024

Per a citar aquest article: Gómez Barranco, Salvador. 2024. "La música como fundamento de la 'mística salvaje' en las novelas *Ordesa* y *Alegría* de Manuel Vilas". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* XXIX: 179-195.

doi: 10.7203/qdfed.29.28671



La música como fundamento de la “mística salvaje” en las novelas *Ordesa* y *Alegría* de Manuel Vilas

Music as the basis of a “wild mystique” in Manuel Vilas’ novels *Ordesa* and *Alegría*

SALVADOR GÓMEZ BARRANCO
The Graduate Center, CUNY
sgomezbarranco@gradcenter.cuny.edu

Resumen: Las novelas de Manuel Vilas *Ordesa* y *Alegría*, además de unos ejes temáticos similares (en torno a las relaciones paternofiliales, fundamentalmente), comparten un particular estilo narrativo emocionalmente intenso y exaltado. Este aspecto permite emparentar estos textos con una cierta forma de mística, caracterizada por su ausencia de adscripción religiosa, a la que Michel Hulin propuso referirse como “salvaje”. El presente artículo explora cómo en estas novelas de Manuel Vilas la “mística salvaje” se relaciona con el uso de intertextos y referencias de carácter musical, muy presentes en ambas obras, atendiendo a los distintos efectos estilísticos, semánticos y simbólicos derivados de esta interferencia entre música y mística.

Palabras clave: Manuel Vilas; mística salvaje; música; novela; literatura española.

Abstract: Manuel Vilas’ novels *Ordesa* and *Alegría*, in addition to similar thematic axes (mainly around parent-child relationships), share a particular emotionally intense and exalted narrative style. This aspect allows these texts to be related to a certain form of mysticism, characterized by its absence of religious affiliation, which Michel Hulin proposed referring to as “savage”. This article explores how in these novels by Manuel Vilas “wild mystique” is related to the use of intertexts and references of a musical nature, very present in both works, considering the different stylistic, semantic, and symbolic effects derived from this interference between music and mysticism.

Keywords: Manuel Vilas; wild mystique; music; novel; Spanish literature.

1. Conexiones entre lo místico y lo musical

Pese a que los comienzos de la carrera del escritor Manuel Vilas (Barbas-tro, 1961) se remontan a los años ochenta, su importancia en el campo de las letras españolas ha crecido exponencialmente en la segunda década del siglo XXI. Vilas, que era conocido en el panorama nacional principalmente como poeta (fue galardonado en 2005 con el Premio Jaime Gil de Biedma por *Resurrección* y en 2014 con el Premio Generación del 27 por *El hundimiento*), adquirió a partir de 2018 una gran notoriedad por la excelente acogida de crítica y público que tuvo su novela *Ordessa*, traducida posteriormente a una veintena de idiomas. En ella, el autor rememoraba la relación que le había unido a sus padres, sembrada de admiración, amor y compasión, al mismo tiempo que encontraba en su ejemplo las claves para caracterizar, de manera más amplia, a la generación de españoles de clase media-baja a la que pertenecieron, atendiendo a su manera de relacionarse con el trabajo, con el dinero o con la familia, así como a sus aspiraciones, a sus expectativas, a sus complejos.

En 2019, Manuel Vilas resultó finalista del Premio Planeta con *Alegría*, una novela que de manera inevitable se lee como una continuación o extensión del relato iniciado en *Ordessa*, puesto que conserva muchas de sus características temáticas y estilísticas. Este aspecto permite que sean consideradas de manera conjunta en su análisis crítico, como propone este artículo.

La cita que abre *Ordessa* es ilustrativa de la propuesta literaria de Vilas. Se trata de una de las estrofas de la más célebre canción de la chilena Violeta Parra, compuesta unos meses antes de su suicidio en 1967:

Gracias a la vida, que me ha dado tanto.
 Me ha dado la risa y me ha dado el llanto.
 Así yo distingo dicha de quebranto,
 los dos materiales que forman mi canto,
 y el canto de ustedes, que es el mismo canto,
 y el canto de todos, que es mi propio canto (Parra en Vilas, 2018: 7).

La reseña que Aloma Rodríguez (2018) escribió de la novela para *Letras Libres* comenzaba aludiendo precisamente a esta elección, preguntándose “si hay muchos escritores en España (o en el mundo) que podrían empezar un libro con una cita de ‘Gracias a la vida’, de Violeta Parra, justo en el año de su centenario, por cierto, sin que pareciera rematadamente cursi”. En efecto, este inicio podría fácilmente haber resultado “pretencioso y de mal gusto” (siguiendo la definición que el *DRAE* hace de “cursi”) para abrir una novela,

teniendo en cuenta que ha sido una canción cantada y versionada en infinidad de ocasiones, y que los términos y expresiones que utiliza podrían ser tomados, de manera descontextualizada, como lugares comunes o clichés. Y, sin embargo, como Rodríguez sugiere, Vilas consigue eludir esos riesgos y, con esta cita, marcar o anunciar de manera efectiva el tono y la intención de *Ordesa*.

La letra de Parra, despejada la sombra de lo cursi, destaca por usar un lenguaje sencillo y directo, por su gratitud universalista “a la vida” y por la voluntad de establecer una conexión directa entre la experiencia individual y la colectiva, como se refleja en la identificación entre la primera persona (“mi canto”) y la segunda persona (“el canto de ustedes”) del final de la cita, así como en otras estrofas de la canción. En *Ordesa* y *Alegría*, pero también en otras novelas de Vilas, el tono y el estilo de la narración aparecen caracterizados por estos mismos elementos. Uno de los más recurrentes es, precisamente, la habilidad para pasar fluidamente de lo particular o personal a lo universal o compartido, expresándolo a menudo de una manera explícita:

Todos somos pobre gente, metidos en el túnel de la existencia. La existencia es una categoría moral. Existir nos obliga a hacer, a hacer cosas, lo que sea.

Si de algo me he dado cuenta en la vida es de que todos los hombres y las mujeres somos una sola existencia (Vilas, 2018: 12).

Esta tendencia a la generalización universalista de la experiencia o de la emoción se plasma, como vemos, mediante la combinación del singular y el plural de la primera persona narrativa, pero también mediante la síntesis de ideas en enunciados que se asemejan a grandes principios o postulados filosóficos, como ejemplifica la última frase de la cita anterior. Esta estrategia narrativa puede interpretarse como la consecuencia de una actitud marcadamente empática hacia “los otros”, a los que presenta no solo como copartícipes de sus experiencias personales, sino como una entidad indiferenciada de sí mismo. En Vilas, ese borramiento de límites entre el yo y la otredad aparece expresado en numerosas ocasiones, como se refleja en este fragmento en que describe la emoción sentida tras acudir a la ópera con su mujer: “Salgo de la ópera emocionado. / La belleza de Norma me hiere. / Llevo a Norma en mi corazón. Yo soy Norma, me digo. Todos somos Norma” (2019: 247, la barra invertida indica salto de párrafo).

Junto a esta facilidad para inclinarse hacia los otros¹, el estilo narrativo de Vilas se caracteriza por un tono que podría definirse como exaltado o arrebatado, expresión de lo que se percibe como una alta sensibilidad y espiritualidad o, en ciertos episodios, como un estado próximo a la revelación o al éxtasis. Estas cualidades emparentan la escritura de Vilas, como defiende y argumenta este estudio, con la literatura mística, aunque de una forma particular, no vinculada necesariamente con la religión o con la idea de Dios. Para definir el componente místico que se observa en las novelas *Ordessa* y *Alegría* resulta pertinente y útil el concepto de “mística salvaje”, propuesto y desarrollado por el filósofo francés Michel Hulin en el libro *La mystique sauvage*, publicado originalmente en 1993. Hulin definía los episodios de “mística salvaje” como

aquellos EMC [estados modificados de conciencia] en los cuales el sujeto experimenta la impresión de despertarse a una realidad más elevada, de atravesar el velo de las apariencias, de vivir por anticipado algo semejante a una salvación (Hulin, 2007: 15).

Curiosamente, Hulin profundiza en estos fenómenos recurriendo a textos en los que diversos escritores, “ante todo, ‘laicos’” (2007: 15), de distintas épocas y estilos, dejaron testimonio de este tipo de experiencias. Además de demostrar la posible afiliación de Vilas, en las novelas estudiadas, a la “mística salvaje”, este artículo propone situar la música como elemento fundamental de la manera en la que el autor despliega este particular estilo narrativo que da cuenta de una personal manera de percibir y de relacionarse con el mundo que le rodea.

El cariz musical de la obra de Manuel Vilas ha sido señalado por el crítico literario Alberto Olmos, quien se refirió en los siguientes términos a la novela *Ordessa*: “A Vilas le bastan las palabras más sencillas y un prodigioso sentido de la repetición para que su prosa suene incontestable. Es punk-rock, Vilas, tres acordes, directo al grano, himnos instantáneos” (Olmos, 2018). Es cierto que las expresiones de Olmos pueden tomarse como metáforas que resultan útiles para definir el estilo o el tono de la novela, y no tanto para determinar su contenido o su estructura. El propio Vilas, en entrevistas concedidas a distintos medios, también ha usado referencias musicales para hablar de su proce-

¹ Para profundizar en la idea de la “inclinación hacia los otros” en *Ordessa* de Manuel Vilas, se recomienda consultar el estudio “Escritura autobiográfica, vulnerabilidad e inclinaciones del yo”, de Salvador Gómez Barranco, en el volumen *El escritorio y la vida* (Verbum, 2020). En él se presentan las relaciones entre vulnerabilidad y escritura autobiográfica en la mencionada novela.

so de escritura: “los libros también hay que abrirlos como hacen los cantantes de rock: con una gran fuerza y una gran intensidad emocional que agarre al lector y ya se quede contigo...” (Vilas en Robles, 2018).

Para Rodrigo Guijarro Lasheras, puede considerarse una “novela musical” “[t]oda aquella que contiene alguna forma de imitación de la música, toda aquella que la incorpora formalmente, con independencia de que trate o no sobre ella en un nivel temático o argumental” (2023: 37). En las novelas estudiadas por este autor, la “imitación de la música” suele aparecer a través de analogías rítmico-sonoras, formales y estructurales o gráficas, entre otras, y advierte del riesgo de clasificar con esta etiqueta a aquellas en las que los críticos dicen apreciar cierta “musicalidad” en el lenguaje, el tono o el ritmo. En un sentido estricto, y pese a las palabras de Olmos y del propio autor, resultaría arriesgado calificar a *Ordessa* y *Alegría* de “novelas musicales”, ya que, al menos de una manera explícita, estas no tratan de “imitar” procedimientos propios de la música. En cualquier caso, podríamos convenir que la música en estas novelas no solo funciona en una dimensión temática y que, como explicaba Vilas en la cita anterior, se relaciona también con cierta intención de intensidad emocional.

Este componente musical, e incluso la cercanía a lo místico, son elementos fácilmente reconocibles en la narrativa de Vilas, aunque no han atraído hasta ahora una gran atención desde el ámbito académico, donde, para aproximar y caracterizar su obra, se han priorizado cuestiones como los componentes autoficcionales (véase Gómez; Gómez Barranco; Scarano), la representación de España (véase Simón Partal; Benson & Cruz Suárez), el uso del humor (véase Gutiérrez Valencia) o el uso de la fotografía (véase Venzon; Gómez Trueba). En el estudio de este último aspecto, el concepto de intermedialidad resultaba útil a Ruben Venzon para señalar la convivencia en una misma obra de elementos propios de distintos medios o disciplinas (literatura y fotografía en el caso de *Ordessa*, en la que se incluyen varias instantáneas del álbum familiar del autor). Sin embargo, las referencias musicales, si bien son constantes en *Ordessa* y *Alegría*, no aparecen en el canal que les es propio (el auditivo), sino a través del medio escrito.

A nivel conceptual, por tanto, parece más oportuno abordar este aspecto como una particular forma de intertextualidad, en la que el hipertexto (las novelas estudiadas) se ve solo parcialmente tocado o afectado por los hipotextos musicales (especialmente, en forma de alusiones a músicos que evocan su propia producción musical), ya que la relación entre ambos no se sitúa en un primer plano de la propuesta literaria. Este artículo pone el foco, a partir de la

revisión de las novelas *Ordessa* y *Alegría*, no solo en la música y en la mística en la narrativa vilasiana, sino en la quizás no tan evidente intersección entre ambas.

2. La “música de fondo” en las novelas de Vilas

Como se ha apuntado ya, los elementos musicales aparecen de manera recurrente, y de distintas formas, tanto en *Ordessa* como en *Alegría* (y, por lo general, en toda la obra novelística y poética de Vilas)², siendo acaso la más obvia la alusión directa a músicos concretos, como Johnny Cash (*Ordessa*: 378; *Alegría*: 119), Elvis Presley (*Ordessa*: 189; *Alegría*: 294), Michael Jackson (*Alegría*: 318), Lou Reed (*Ordessa*: 378), Amy Winehouse (*Alegría*: 189), Prince (*Alegría*: 318), el Dúo Dinámico (*Ordessa*: 250) o Julio Iglesias (*Ordessa*: 109). Todos ellos conforman una especie de recorrido por las influencias musicales de Vilas como parte de su educación sentimental desde la infancia hasta la actualidad, marcada por la militante melomanía del autor³.

El segundo uso de la música “tematizada” en estas novelas tiene que ver con la atención que se presta al componente sonoro en las descripciones, que, además de servir para ilustrar la atmósfera de ciertos momentos, también potencian el carácter multisensorial de la prosa. En ocasiones, estas menciones tienen una función denotativa: “Sigo caminando por las calles de Cartagena de Indias, parece que retumba la vida, la gente canta, [...] suenan guitarras y canciones” (Vilas, 2019: 176). En otros episodios, sin embargo, las referencias adquieren un componente metafórico o retórico, como en este fragmento en el que se refiere así a su agonizante padre enfermo:

² El ejemplo más claro de la conexión de la narrativa de Vilas con la música es su libro *Lou Reed era español* (Malpaso Ediciones, 2016), en el que narra con mucho humor las aventuras por España de su idolatrado músico de *rock*. En su texto promocional, la obra era descrita así: “Es un poema en prosa y es prosa con música. Es guitarra y literatura de alta graduación alcohólica”.

³ Teresa J. Ángeles Galiano, en el análisis de la obra poética de Manuel Vilas, había conectado este aspecto con los fundamentos de la generación Nocilla o Afterpop, corriente literaria inaugurada y liderada por Agustín Fernández Mallo y caracterizada por la referencia constante a iconos de la cultura pop, así como por un carácter fuertemente fragmentario e intertextual. Las novelas de Vilas –especialmente algunas de las primeras (*España, Aire nuestro* o *Los inmortales*)– pueden adscribirse con facilidad a este estilo, si bien en *Ordessa* y *Alegría* esta correspondencia no se hace tan evidente. Entre otras razones, por el hecho de que, en estas novelas, los referentes de la cultura popular contrastan con las menciones a compositores célebres de música clásica, a los que se da un uso narrativo concreto que será abordado más adelante.

Se oía una respiración que parecía una tempestad, un océano de quejidos misteriosos y largos. El cuerpo estaba consumido. Pero sonaba, su cuerpo producía música. [...]

Parecía su garganta el nido de millones de pájaros amarillos, quebrantando las paredes del aire. Mi padre se convirtió en el Barroco español (Vilas, 2018: 145-146).

Por otro lado, y con las precauciones sugeridas por Guijarro Lasheras, se podría rastrear la “musicalidad” en el estilo: en cierto sentido del ritmo y de la estructura, tendente a la reiteración de ciertas ideas, palabras y estructuras gramaticales, a la frase corta o a los párrafos breves. Estos últimos emparentan el estilo vilasiano no solo con lo musical, sino también con las convenciones propias de la poesía, aspecto que se confirma con la incorporación de una serie de poemas a modo de epílogo (“La familia y la Historia”) al final de *Ordesa* y que entra en diálogo directo con la extensa trayectoria poética de Manuel Vilas. Tanto en esa novela como en *Alegría*, la profundidad y hondura de las emociones plasmadas contrastan con una prosa liviana, tendente a la utilización de párrafos cortos (a veces compuestos por una sola frase, asimilándose, por tanto, a la fragmentación poética en versos) que configuran unas páginas visualmente “despejadas”, con bastante espacio en blanco, como ilustra bien esta cita de *Ordesa* también referida a su padre, llamativa por el uso de la anáfora:

No me dijo nada.

No me dijo ‘adiós’.

No me dijo ‘te quiero’.

No me dijo ‘te quise’.

Así que se calló.

Y en ese silencio estaban todas las palabras. Como en un *boomerang* metafísico, en su silencio ardían las estrellas pintadas de las paredes del cuarto ropero (Vilas, 2018: 155).

En los ejemplos anteriores se constata la presencia de una “música de fondo” en las novelas de Manuel Vilas, tanto de manera referencial como metafórica; en el fondo y en la forma. Estos usos de la música constituirán solo una primera dimensión de un proyecto estilístico de mayor envergadura y que está conectado, como se adelantó al comienzo, con una particular relación con la mística.

3. Un sentimiento oceánico

En *La mystique sauvage*, Michel Hulin dedica las primeras páginas a reconstruir la relación epistolar entre Romain Rolland y Sigmund Freud, acontecida desde 1923 hasta 1931. Este intercambio de cartas se caracteriza, entre otras cosas, por la admiración mutua, así como por las ganas de entenderse y hacer compatibles sus visiones (la de Freud, más racionalista; la de Rolland, más abierta a cuestiones como la afectividad o la espiritualidad). Una de las cuestiones recurrentes en la correspondencia entre ambos fue el “sentimiento oceánico” –término sinónimo de “mística salvaje” tal como lo aborda Hulin–, al que Rolland se refería así:

sentimiento religioso espontáneo, o, más exactamente, la *sensación* religiosa, que es completamente diferente de las religiones propiamente dichas... el hecho simple y directo de la *sensación de lo Eterno*, que puede perfectamente no ser eterno, sino simplemente sin límites perceptibles y como oceánico... (Rolland en Hulin, 2007: 24, cursivas en el original).

Como explica Hulin, Rolland era un gran conocedor de la literatura religiosa de la India, en la que son habituales las metáforas relacionadas con los ríos y con el mar, y la identificación de la conciencia personal con una ola y la conciencia suprapersonal con el océano, de manera que “[p]ara cada ola, se trata menos de llegar a morir en el océano apaciguado que de consentir en fluir sin cesar en las otras olas y en hincharse a su vez en ellas”, así que la “salvación” viene dada por la “abolición de toda frontera entre el sí mismo y lo Otro” (Hulin, 2007: 25). En las novelas de Vilas, las metáforas acuáticas aparecen también en algunos episodios de gran intensidad emocional, como cuando, en *Alegría*, narra un paseo por la playa con su hijo Bra en el que sintió un “arrebato, un desafío contra el tiempo”, un “loco ataque de alegría”, y quiso que “la inmensidad de ese mar se igualara a la inmensidad de su futuro” (Vilas, 2019: 288).

Freud se sentía atraído por estas propuestas de Rolland, aunque reconocía que él jamás había experimentado nada igual (y, quizás como consecuencia, le resultaban teorías difíciles de asumir): “¡Qué extraños me son los mundos en los que usted evoluciona!”, exclamaba Freud en una de sus cartas, en la que continuaba con estas memorables palabras: “La mística me es tan ajena como la música” (Freud en Hulin, 2007: 27). Aun aceptando su lejanía personal respecto del “sentimiento oceánico”, y asumiendo que se trataba de una experiencia subjetiva y por tanto imposible de universalizar, Freud se esforzó

por descifrarlo, dar cuenta de su existencia e integrarlo en su propuesta psicoanalítica, dándole una “interpretación genética”⁴.

En cualquier caso, llama la atención la forma en que Freud mencionó la música y la mística como experiencias que le eran ajenas. Se refería, probablemente, a su incapacidad para emocionarse profundamente con piezas musicales, para encontrar auténtico placer en esa experiencia estética, estableciendo un paralelismo con su falta de disponibilidad para adentrarse o disolverse en ese “sentimiento oceánico”. Curiosamente, en algunos de los textos literarios con los que Hulin ilustra la mística salvaje aparece la música:

la visión comenzaba con una música que preludiaba una angustia naciente, una música análoga a la obertura del himno de la Coronación y que daba también la impresión de multitudes en marcha, de interminables desfiles de caballería y del pisoteo de ejércitos innumerables (De Quincey en Hulin, 2007: 87-88).

Al hacerse más fuerte el efecto de la droga, la música pareció tomar el control de la experiencia. [...] Comenzaba entonces a comprender lo que me decía la música: que nada, en toda la terrible adversidad que conocen los hombres, es verdaderamente necesario (Sidney Cohen en Hulin, 2007: 95-96).

En ambos ejemplos, la música parece propiciar o facilitar un estado extático inducido también por el consumo de sustancias. Las drogas (especialmente las psicodélicas, como el LSD o la mescalina) son una de las vías posibles de alcanzar experiencias de mística salvaje, pero no la única. Manuel Vilas, en estas novelas, verbaliza abiertamente el problema de adicción al alcohol que tuvo durante gran parte de su adultez, expresando la manera en que esta sustancia actuaba sobre su percepción y su comportamiento. De cualquier forma, en el caso de Manuel Vilas la propensión a la “mística salvaje” no está sujeta en todos los casos al consumo de alcohol, sino que se dibuja más bien como una característica más amplia de una personalidad (¿hiper-?) sensible. La música se sitúa, en algunas ocasiones, como detonante directo de ese sentimiento oceánico, como en el caso de este recuerdo de adolescencia, en el que una melodía cantada en grupo le provoca una intensa sensación:

⁴ Freud desarrolló su teoría respecto del “sentimiento oceánico” en *El malestar en la cultura*. En el primer capítulo de este libro, el padre del psicoanálisis defiende que los sujetos “oceánicos”, o tendentes a las experiencias místicas, serían aquellos “que presentan un caso de evolución psíquica incompleta o ambigua” (Hulin, 2007: 46), relacionado con la conservación de un sentimiento primario del yo, impropio de la edad adulta.

[C]omenzó a cantar canciones de campamento. De repente, todos estábamos cantando bajo el cielo iluminado. [...]

En el hecho de que cantáramos juntos, guiados por la voz modulada de don Rafael, vi un renacimiento de nuestras almas (Vilas, 2019: 55).

Otros elementos que se presentan con frecuencia en estos episodios de sentimiento oceánico son, en apariencia, contrarios o incompatibles: la angustia, que aparece como una “muy natural reacción de defensa del Yo ante el desmoronamiento de todo lo que le confería estabilidad, identidad, *consistencia*” (Hulin, 2007: 112); y la alegría, que se alcanza “deja[ndo] de una vez por todas de oponer lo hermoso y lo feo, lo noble y lo vil, lo puro y lo impuro, lo importante y lo insignificante” (Hulin, 2007: 74). En la siguiente cita de *Ordesa*, Vilas expone una similar convivencia de sentimientos:

[...] llevo dentro de mí un hondo sufrimiento. El dolor no es en absoluto un impedimento para la alegría, tal como yo entiendo el dolor, pues para mí está vinculado a la intensificación de la conciencia. El sufrimiento es una conciencia expandida que alcanza a todas las cosas que han sido y serán. Es una especie de amabilidad secreta con todas las cosas (2018: 20).

En la obra, tanto poética como novelística, de Manuel Vilas, el sentimiento oceánico tiende a inundar –valga aquí esta imagen acuática– las páginas. En su caso, no se trata tanto de la descripción de experiencias místicas concretas, sino más bien de una manera de narrar que, como ya se ha adelantado, se caracteriza por la exaltación y por la búsqueda de unión con los otros y con “lo otro”. La angustia, la alegría (componentes intrínsecos de la experiencia mística, según Hulin), así como la música (como elemento catalizador de estas sensaciones arrebatadas) e incluso el consumo de sustancias (en su caso, el alcohol), aparecen en el oleaje narrativo de Vilas en distintas formas que se recogen a continuación.

4. Vilas místico

En las primeras páginas de *Ordesa*, Vilas menciona a la escritora mística Teresa de Ávila, con la que reconoce tener cosas en común: “a esa mujer le ocurrían cosas parecidas a las que me ocurren a mí. Ella las llamaba de una manera, yo de otra” (2018: 10). Más adelante, recupera la referencia, estableciendo una identificación todavía más radical: “Yo mismo soy Santa Teresa:

nos une el dolor. Y una aspiración a la que ella llamó Dios y yo llamo X” (2018: 70). Ambas citas son muy significativas, pues confirman la cercanía del narrador con los principios de la mística, aunque se distancia claramente de su explicación religiosa, reforzando así la idoneidad de la noción de mística salvaje en su caso.

Las referencias a Dios aparecen en un continuo vaivén en las novelas estudiadas, como si Vilas requiriese acudir a ellas para dar una dimensión sobrehumana a sus experiencias extáticas, al mismo tiempo que rechaza su afiliación a una interpretación religiosa de estas o, cuando menos, recalca que esa no es la cuestión esencial. Así, por ejemplo, en este fragmento emplea abiertamente la idea de Dios para hablar de su experiencia:

Quería tocar el bebé que fue. Y cuántas veces toqué el bebé que Valdi fue y no supe darme cuenta de que en ese instante estaba en lo más alto de mi vida, en la plenitud de la existencia, cerca de Dios, cerca del misterio de la materia, dueño del secreto de la vida (Vilas, 2019: 80).

Sin embargo, en el siguiente ejemplo de la misma novela, niega su existencia: “Claro que ya sé que Dios no existe. Pero hay belleza en la idea de que un ser omnipotente te ame” (Vilas, 2019: 130). Y, en ese vaivén de acercamiento y alejamiento respecto de la idea de Dios, Vilas reconoce en otros fragmentos que la existencia o no de Dios le es indiferente, admitiendo de manera implícita que esa figura divina le sirve, sobre todo, para expresar un sentimiento de trascendencia de lo mundano: “Somos compositores de la música del olvido. / Nos da igual que exista Dios como que no exista” (Vilas, 2018: 276).

En un fragmento de *Alegría* lo expresa también de una manera elocuente: “da igual lo que uno entienda por Dios, no tiene que ver con las religiones, sino con el misterio” (Vilas, 2019: 159). Esta prevalencia de lo misterioso, por encima de lo religioso, explica que, en sus narraciones, de manera indistinta, aparezcan referencias a distintas creencias o prácticas religiosas (o pseudoreligiosas), como el fragmento de *Ordessa* en el que describe la manera en que su padre se le aparece cuando se mira en el espejo, empleando los siguientes símiles: “como en una liturgia desconocida, como en una ceremonia chamánica, como en un orden teológico invertido” (Vilas, 2018: 10). Así, el misticismo de Vilas está íntimamente relacionado con la cualidad de su protagonista narrador de ver, sentir y percibir cosas que se escapan de las capacidades perceptivas habituales en los seres humanos. Son varios los pasajes en ambas novelas en los que aparece esta capacidad:

Veo lo que no fue hecho para la visibilidad, veo la muerte en extensión y en fundamentación de la materia, veo la ingravidez de todas las cosas (2018: 10).

Todo ser humano es capaz de ver lo invisible. No es precisa la inteligencia, sino el corazón y la compasión. Y la misericordia. Sobre todo, la misericordia (2018: 33).

Como se deduce de esta última cita, para Vilas esa percepción de “ver lo invisible” está al alcance de cualquiera que sea poseedor de esas virtudes (corazón, compasión y misericordia) que están directamente asociadas con una dimensión afectiva y emocional, que toma ventaja sobre el aspecto racional (al que en la cita se vincula con el concepto de inteligencia). Curiosamente, el propio Hulin señalaba algo similar como requisito para alcanzar la plenitud propia de las experiencias místicas: “Esta alegría [...] no parece exigir más que una cierta sencillez de corazón” (2007: 74).

Muchos de los ejemplos citados por Hulin también recurren a la idea de “visión” para narrar las experiencias de mística salvaje (tal es el caso de Margaret Prescott Montague, Richard Marie Bucke o De Quincey). No en vano, el autor recurre a la metáfora audiovisual para explicar la apertura sensorial que se da en este tipo de ocasiones de manera espontánea:

En la mayoría de los casos, el efecto de ruptura está ligado a lo súbito de la modificación del paisaje mental, como si, en el “cine interior”, la película habitual en blanco y negro hubiera sido bruscamente reemplazada por una película en color... (Hulin, 2007: 41-42).

En las novelas de Vilas, las “visiones” están a menudo acompañadas de referentes sonoros o musicales, de tal manera que se pueden interpretar como estados de alta carga sensorial que no solo se activan a través de la mirada, sino también de los otros sentidos. En los siguientes fragmentos, pertenecientes a *Alegría*, se aprecia el poder de la música sobre el narrador, que, a través de ella, hace descubrimientos trascendentales, a modo de revelaciones:

Compré el disco de *Las cuatro estaciones* en 1977. [...] aquel disco me deslumbró: intuía en esa música la volubilidad del tiempo, la transformación, el movimiento, el cambio, y me dolió esa intuición, porque yo anhelaba que nada cambiase (Vilas, 2019: 16).

La primera vez que vi bailar a mis padres me conmocionó. Yo creo que allí nació mi adoración por la música, porque la música transformaba a mis padres en algo que no podía ni imaginar (Vilas, 2019: 297).

La relación entre música y mística ha sido ampliamente estudiada como elementos que aparecen relacionados en distintas culturas, religiones y periodos históricos. En un interesante texto de principios del siglo xx, el compositor ruso Konstantin Eiges proponía que la diferencia entre la música, en su relación con la revelación mística, respecto de otras disciplinas, como el arte plástico representativo, era que “la música llega a la belleza y la grandeza sin la contemplación de la realidad, evadiendo así las cosas y los fenómenos, directamente a través de la voluntad (hacia el sonido)” (Eiges en García Gómez, 2011: 99).

5. Una familia de músicos

En *Ordessa*, Manuel Vilas otorga a sus familiares nombres de compositores y personajes célebres de música clásica: así, Vivaldi y Brahms (a los que, cariñosamente, llama Valdi y Bra) son sus hijos; Bach y Wagner, su padre y su madre, respectivamente; Cecilia (en honor a Santa Cecilia, patrona de la música), su abuela; Rachmaninov, Monteverdi o María Callas, sus tíos; etc. Esta transposición nominal, con un claro efecto humorístico, puede tomarse como una estrategia para proteger la identidad de sus seres queridos en un relato autobiográfico (por lo demás, muy expuesto y honesto), al mismo tiempo que implica una voluntad de mostrarles reconocimiento y admiración. Así, por ejemplo, con relación al renombramiento de sus padres, admite:

La luz que entra por los ventanales de mi apartamento [...] lleva dentro el alma de mis padres, que se llamaron Bach, mi padre, y Wagner, mi madre, pues por fin di con dos nombres de la historia de la música para ellos. Ya los he convertido en música, porque nuestros muertos han de transformarse en música y en belleza (*Ordessa*: 220).

Vilas describe ese momento como una revelación. El uso de los grandes compositores de la historia de la música lleva implícita la idea de trascendencia en el tiempo y en la historia. Asimismo, resulta interesante que Vilas haya recurrido a la música clásica, en cuanto que fenómeno por excelencia de la “alta cultura”, para bautizar a sus familiares y seres queridos. Esto puede leerse también como una forma de prestigiar simbólicamente a quienes, como sus padres, pertenecieron a la clase media-baja española empobrecida: “[t]odo es feo y caro para la clase media-baja española, más baja que media. [...] Éramos clase baja, lo que pasa es que mi padre siempre iba muy elegante” (Vilas,

2018: 32). De hecho, como el propio narrador reconoce, a sus padres les era completamente ajena la música clásica: “A mi padre la música no le gustaba demasiado. A mi madre en cambio sí. Le gustaba mucho Julio Iglesias” (Vilas, 2018: 109).

Alegría mantiene la misma nomenclatura musical para los personajes, añadiendo algunos nuevos como Mozart (su segunda y actual mujer). Sin embargo, esto cambia en el último tercio de la novela, en el que el narrador decide cambiar sus nombres nuevamente, sustituyendo esta vez los de grandes compositores por otros relacionados con el cine clásico de Hollywood. Así, por ejemplo, sus padres pasan a llamarse Cary Grant y Ava Gardner, y sus hijos, Montgomery Clift y Marlon Brando:

El incesante cambio de todas las cosas, el ir y venir en el tiempo, el ir y venir de seres humanos: de la historia de la música a la historia del cine, y con la historia del cine termina todo ya, es la última metamorfosis de este esfuerzo de amor (Vilas, 2019: 313).

Esta evolución también implica el paso de referentes de la “alta cultura” a otros de la “cultura popular”, de lo que simbólicamente se puede deducir, por un lado, la superación del apuntado complejo de pertenencia a la clase baja, y, por otro, la culminación de un proceso catártico desarrollado a lo largo del relato de las dos novelas. La solemnidad trascendente de la música clásica da lugar a la ligereza de la edad dorada del séptimo arte.

6. La música, entre el ruido y el silencio

En *Alegría*, se incorpora también otro personaje importante, bautizado como Arnold Schönberg, “el nombre del fundador del ruido contemporáneo, el fundador del dodecafonismo” (Vilas, 2019: 36), “el músico de quienes padecemos todos los desórdenes psicológicos de la tierra” (2019: 141). Arnold (que pasa a llamarse Nosferatu en el renombramiento de la última parte) es una personificación de la tendencia de Vilas, y de otras personas, al padecimiento y la depresión, a la amenaza constante de la locura: una presencia que acompaña, acechante, y cuya voz se hace a veces presente poniendo en riesgo la estabilidad emocional. En esta novela, Manuel Vilas narra distintos episodios de hipersensibilidad hacia el ruido (en varios hoteles, por ejemplo, pide el cambio de habitación por pequeños ruidos que le producen perturbación), fenómeno acústico con el que también asocia a Arnold. La búsqueda del si-

lencio (tanto literal como metafórico), por tanto, se convierte en un objetivo vital del narrador:

Puede que el silencio sea la alegría.

Arnold son los ruidos. [...]

Me he dado cuenta de que estoy buscando el silencio desesperadamente, porque es en el silencio absoluto donde puedo escuchar a los muertos, a mi padre y a mi madre, y oírme a mí mismo. [...]

La naturaleza produce sonidos, y los seres humanos, ruidos. [...]

Cuando el sonido se convierte en ruido comienza la degradación de la vida. Por eso no soporto los ruidos (Vilas, 2019: 139).

El propio Vilas propone una explicación psicoanalítica a esa actitud: “Freud hubiera dicho que quería regresar al silencio del útero materno. Tal vez todos busquemos ese silencio” (2019: 280). Tal como explica Hulin, Freud asoció la experiencia del sentimiento oceánico con una “huida nostálgica hacia el paraíso perdido de una existencia prepersonal en la que toda eventual amenaza procedente del mundo sería aniquilada en su germen por la inexistencia misma del mundo” (Hulin, 2007: 47), una interpretación que conecta directamente con la teoría de la “nostalgia de los orígenes” o el “retorno al seno materno”. En la teoría psicoanalítica, de hecho, este fenómeno estaría conectado, por ser una alternativa a ella, con “la búsqueda de refugio junto a una Figura Paterna protectora” (Hulin, 2007: 47), que, en el desarrollo del niño, pasa de ser una figura familiar (el padre) a una mítica (Dios). Resulta interesante que, en *Ordessa*, el narrador explique las razones por las que llama Bach a su padre identificando a este con Dios: “porque esa es la música que te dibuja allá entre los cuerpos celestiales. Tú eras Dios, música de Dios. Eras la música del que permanece” (Vilas, 2018: 239).

En esa lucha vital entre ruido –“fuerza hostil que está allí para acabar conmigo” (Vilas, 2019: 103)– y silencio –“[en el que] hay disolución de todas las agresiones cometidas contra mí y por mí” (Vilas, 2019: 103)–, la música ocupa para Vilas un lugar privilegiado y un poder peculiar, y así lo reconoce de manera explícita: “Solo la música tiene legitimidad para acabar con el silencio” (2019: 103). En el fragmento recogido a continuación, en el que Vilas narra su experiencia de vivir durante meses en un edificio sin más vecinos, se observa claramente esa paradójica presencia de la música, asociada, además, a una experiencia descrita como mística:

Esa inmediatez en la ascensión y el descendimiento me abría una vía mística en la percepción de mi nueva casa. [...] Tampoco existían los ruidos. Podía poner la música a tope a las tres de la madrugada. Y lo hacía. Hacía rodar el mando del volumen de mi amplificador Pioneer hasta donde mis oídos me lo permitían (Vilas, 2018: 300).

Esta escena de la música sonando a todo volumen de madrugada desde el apartamento de Manuel Vilas resulta lo suficientemente elocuente para entender cómo la música, para él, supone una fuente de placer que estimula lo más profundo de su ser, propiciando la apertura de esa “vía mística” que menciona en el pasaje. Constituye una ilustrativa síntesis de lo analizado a lo largo de este artículo: cómo la música en las novelas *Ordessa* y *Alegría* de Manuel Vilas deja un rastro útil para entender una manera de percibir, sentir y expresar literariamente ciertas experiencias, que podrían considerarse cercanas a lo que Romain Rolland denominó “sentimiento oceánico”, así como el modo en que esto se traduce en un particular estilo narrativo, emparentado, según se ha propuesto, con la mística salvaje.

Bibliografía

- Benson, Ken & Cruz Suárez, Juan Carlos. 2020. La identidad como problema en las “Españaes” de Manuel Vilas. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 8(1): 193-207. doi: <https://doi.org/10.37536/preh.2020.8.1.692>
- Freud, Sigmund. 2010. *El malestar en la cultura*. Alianza Editorial.
- García Gómez, Arturo. 2011. La música. Una vivencia mística. *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical* Año 4, vol. 2: 92-106.
- Gómez, Sonia. 2015. Juegos autoficcionales en la obra de Manuel Vilas. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 3(1): 155-169.
- Gómez Barranco, Salvador. 2020. Escritura autobiográfica, vulnerabilidad e inclinaciones del yo. En Nieto Nuño, Miguel (coord.) *El escritorio y el mundo: hallazgos de sentido para la creación literaria*. Madrid: Verbum, 107-132.
- Gómez Barranco, Salvador. 2014. La fiesta de la autoficción en las novelas de Manuel Vilas. *LLJournal* 9(2).
- Gómez Trueba, Teresa. 2017. La incorporación de fotografías en la novela española del siglo XXI: más allá del libro ilustrado. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 5(1): 83-98.
- Guijarro Lasheras, Rodrigo. 2023. *Punto contra punto. Una teoría de la música en la literatura*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Gutiérrez Valencia, Cristina. 2015. A jocs ad seria: la risa ambivalente en la obra humorística de Manuel Vilas. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 3(2): 345-369.

- Hulin, Michel. 2007. *La mística salvaje*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Olmos, Alberto. 2018 (17 de enero). España es muerte, alcohol, fracaso... Pero leyendo a Manuel Vilas quiero ser español. *El Confidencial*. https://blogs.elconfidencial.com/cultura/mala-fama/2018-01-17/ordesa-manuel-vilas-alfaguara-espana_1506840/
- Robles, Marta. 2018 (27 de julio). Manuel Vilas: “Los libros hay que empezarlos fuerte, como una banda de rock”. *La Razón*. <https://www.larazon.es/lifestyle/la-razon-del-verano/manuel-vilas-los-libros-hay-que-empezarlos-fuerte-como-una-banda-de-rock-NJ19233907/>
- Rodríguez, Aloma. 2018 (2 de marzo). Buscando a Vilas. *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista/buscando-a-vilas/>
- Scarano, Laura. 2017. La provocación autoficcional de *Gran Vilas*. *Diablotexto Digital* 2: 88-105. doi: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.2.9838>
- Simón Partal, Alejandro. 2018. El conflicto de España en la obra literaria de Manuel Vilas. *HispanismeS* 11. doi: <https://doi.org/10.4000/hispanismes.3670>
- Venzon, Ruben. 2021. Un precario álbum familiar: la fotografía en *Ordessa* de Manuel Vilas. *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes* 19: 195-217.
- Vilas, Manuel. 2019. *Alegría*. Planeta.
- Vilas, Manuel. 2018. *Ordessa*. Alfaguara.
- Vilas, Manuel. 2016. *Lou Reed era español*. Malpaso.
- Vilas, Manuel. 2015. *El hundimiento*. Visor.
- Vilas, Manuel. 2012. *Los inmortales*. Alfaguara.
- Vilas, Manuel. 2009. *Aire nuestro*. Alfaguara.
- Vilas, Manuel. 2008. *España*. DVD Ediciones.
- Vilas, Manuel. 2005. *Resurrección*. Visor.

