

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA

DISERTACIÓN DE GRADO PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN Y
LITERATURA

Los espacios físicos y emocionales creados por la música en la novela *Tous les matins
du monde (Todas las mañanas del mundo)* (1991) de Pascal Quignard

GERMÁNICO DAVID PINTO NORIEGA

DIRECTORA: Ana Estrella

MAYO, 2020

QUITO – ECUADOR

Índice

| | |
|--|-----------|
| Introducción | 3 |
| 1. La música y la cabaña de Sainte Colombe como un espacio interior..... | 7 |
| 1.1. La caracterización espacial de la cabaña de Sainte Colombe..... | 7 |
| 1.2. El silencio, la composición y la interpretación musical en la cabaña de Sainte Colombe. | 14 |
| 1.3. El mundo emocional y musical de Sainte Colombe en su cabaña..... | 22 |
| 2. De los lugares de ensayo al cuarto de Madeleine, la conformación de espacios musicales en la vida y muerte de la pareja..... | 28 |
| 2.1. Los espacios principales de la pareja..... | 28 |
| 2.2. Los lugares de ensayo y el cuarto de Madeleine como espacios de la pareja. | 33 |
| 2.3. La composición de Marin, «La Rêveuse», como una musicalización de la relación entre los dos personajes. | 39 |
| 2.4. La construcción y destrucción de la intimidad de Madeleine y Marais a través del espacio y la música. | 48 |
| 3. La relación entre el espacio de la infancia de Marin Marais y el espacio de su juventud y madurez, atravesados por la música. | 56 |
| 3.1. La caracterización espacial: de la iglesia a la casa de Saint Colombe. | 56 |
| 3.2. La pérdida de la voz: el crecimiento, del canto a la viola da gamba. | 68 |
| 3.3. La evolución del personaje Marin Marais, de la interpretación a la composición, la construcción del músico. | 77 |
| Conclusiones..... | 85 |
| Bibliografía..... | 88 |

Introducción

En el primer párrafo de su novela *Tous les matins du monde*¹ (2018), Pascal Quignard cita una pieza musical del compositor Saint Colombe: «C'est à cette occasion qu'il composa la Tombeau Des Regrets»² (pág. 9). Del compositor no se sabe nada, su vida es un misterio, se conocen pequeños datos, como su relación con Marin Marais, un músico de la corte de Luis XIV de Francia, además de que algunas de sus partituras resisten aún al paso del tiempo, junto con algunas violas da gamba —instrumento precursor a la guitarra y al violonchelo, pues posee 6 cuerdas y 7 trastes al inicio del mástil y se lo toca apoyado en el suelo con un arco—, para el que estaban escritas originalmente. Tanto Pascal Quignard como otros autores se han interesado en recrear historias sobre la vida del compositor, Evrard Titon du Tillet, historiador de la época de Luis XIV, en su obra *Le Parnasse Français* (1732) habla de los mismos recitales de los que habla Pascal Quignard en *Tous les matins du monde* (2018), en los que Monsieur de Sainte Colombe toca junto con sus dos hijas obras para viola da gamba: «Il est vrai qu'avant Marais Sainte Colombe faisoit quelque bruit pour la Viole ; il donnoit même des concerts chez lui, où deux de ses filles jouoient, l'une du dessus de la Viole, et l'autre de la basse»³ (p. 624).

Quignard nace el 23 de abril de 1948, en Verneuil-sur-Avre, cerca de Normandía. Su padre y su madre son profesores de literatura clásica en Havre. Estudia una licenciatura en filosofía en la universidad de Nanterre, donde conoce a Emmanuel Levinas, quien se convierte en el tutor de su proyecto de tesis doctoral que nunca llega a escribir. En 1969, comienza a trabajar en la editorial Gallimard, en la que irá desempeñado varios cargos en el comité de lectura o el comité de dirección, a lo largo de dos décadas. En cuanto a su

¹ *Todas las mañanas del mundo*. A partir de este momento las citas en francés serán traducidas por David Pinto, salvo que se indique lo contrario.

² “Compuso entonces el Sepulcro de las Añoranzas”, traducción de Raúl Falcó (RF) (Quignard, 1997, pág. 9).

³ “Es verdad que antes de Marais, Sainte Colombe hacía alarde de la viola; incluso daba conciertos en su casa, en los que dos de sus hijas tocaban, la una en las notas altas de la viola, la otra en las bajas”.

carrera de crítico, al final de la década de los sesentas, Quignard comienza a escribir ensayos para la revista *L'Éphémère*, en la que conoce a varias figuras literarias de la época, como Paul Celan. Al final de los años setenta, comienza a redactar sus *Petits Traités* —textos cortos de reflexión en el que el autor se hace preguntas sobre temas específicos, en el que opone varios puntos de vista, sin alargar mucho las reflexiones para llegar a preguntas más que a respuestas (Quignard, 2004)—. En 1980, publica su primera novela *Carus* y continúa con su producción literaria hasta la actualidad —*Tous les matins du monde* se publica en 1991—. Quignard forma parte del *Concert des Nations* (1988 a 1994), bajo pedido de Jordi Savall —musicólogo, intérprete especializado en la viola da gamba y en la música antigua y director de orquesta—. En 1994, Quignard resuelve dedicar su vida solo a la escritura y abandona todos sus cargos, para establecerse en Sens dans l'Yonne. (Ravel, s.f.)⁴

Quignard viene de una familia llena de literatura y de música, se especializa en un campo, sin olvidar al otro, lo que provoca que escriba libros como *Tous les matins du monde* (2018), *La leçon de musique*⁵ (2015), *La haine de la musique*⁶ (2016) o *Le salon de Wutemberg*⁷ (2011), *Vie Secrète*⁸ (1998), tres novelas y dos libros de ensayo-ideas en los que la música tiene un papel importante, sin contar otras de sus producciones literarias que también se conectan con la música. En *La leçon de musique* (2015), se adentra en las consecuencias psicológicas y filosóficas del cambio de la voz en la adolescencia masculina y explora los distintos caminos de los músicos y compositores que tuvieron que seguir su oficio con una voz quebrada, «Les hommes perdent leur voix d'enfant. Ce

⁴ Toda la información biográfica de Pascal Quignard se encuentra en su página oficial *pascal-quignard.fr*, en la que se menciona que “el sitio está redactado por Agnès Cousin de Ravel, con el acuerdo de Pascal Quignard”.

⁵ *Lección de música.*

⁶ *El odio a la música.*

⁷ *El salón de Wutemberg.*

⁸ *Vida Secreta.*

sont les êtres à deux voix — des sortes de chants à deux voix. On peut les définir, à partir de la puberté : humains que la voix a quittés comme une mue»⁹ (pág. 34). En *La haine de la musique* (2016), trata de definir la música y la relación del ser humano frente al sonido y sus manifestaciones tanto culturales como las del mundo natural, comparando el sonido con los otros sentidos y a la música con las demás artes: «L'oreille est le seul sens où l'oeil ne voit pas.»¹⁰ (pág. 112).

La obra *Tous les matins du monde* (2018) recoge estas preocupaciones recurrentes del autor dentro un tema histórico y las sitúa en una narración con espacios que permiten que la novela siga su curso, la vida de Sainte Colombe y sus allegados —sus hijas, su discípulo, Marin Marais— sucede en la casa del músico y en su cabaña. Sainte Colombe se caracteriza como el compositor que se refugia en la música, quiere escapar del mundo que lo rodea. Marin encarna, en su crecimiento, la pérdida de la voz y la búsqueda de una nueva voz musical a través de la viola da gamba, no solo desde la técnica —puesto que llega a la casa de Sainte Colombe con una destreza en su mano izquierda y derecha—, también desde una reflexión sobre la naturaleza de la música, guiada por Sainte Colombe. La relación entre Madeleine y Marin se ve envuelta en el deseo de aprender más de su maestro y el intercambio de conocimientos entre Madeleine y Marin, después de que ya no sea recibido por Sainte Colombe, y la juventud que los une desde la música y la madurez que los separa, recordando *La Rêveuse*¹¹, el tema que Marin compuso para Madeleine. De esta novela no se encuentran muchos análisis, los estudios sobre el autor se centran más en sus producciones literarias que tienen un estilo más contemporáneo, como su novela corta *Le lecteur*¹² (2002), en el que se aventura a definir el acto de leer

⁹ “Los hombres pierden su voz de la infancia. Son los seres de dos voces —una suerte de canto a dos voces—. Podemos definirlos desde la pubertad: humanos a los que la voz los dejó sin palabras”.

¹⁰

¹¹ *La Soñadora*.

¹² *El lector*.

«Le lecteur est cet οὔτις, l’animal inconnu, la ruse d’Ulysse mais le vertige d’Homère, le
Personne de la caverne. Le Sans Personne»¹³ (pág. 124), en sus textos teóricos,
recopilados en sus *Traités*¹⁴, o en sus novelas más largas como *Vie Secrète* (1998).

Este estudio tiene como objetivo relacionar la música con los diferentes espacios de
la novela *Tous les matins du monde* (1991), como se menciona antes, la música ocupa un
rol importante en la literatura de Quignard, especialmente en esta novela, la espacialidad
y la música se entrelazan en la concepción de los personajes y sus relaciones. Con esta
investigación se abrirá un nuevo espacio para la novela francesa contemporánea en la
crítica de lengua hispana y posibilidades para generar nuevos estudios interdisciplinarios
dentro de la obra de Quignard —siguiendo la trayectoria de los estudios que anteceden a
este—, así como abrir la misma posibilidad de estudio en otros autores, en los que
investigaciones de esta índole sean pertinentes.

En este trabajo se plantea abordar diferentes espacios relacionados con los espacios
íntimos de los personajes y con la presencia de la música en el relato y sus vidas. En el
primer capítulo, se concebirá la cabaña de Sainte Colombe como un espacio interior en
el que la música aflora y sucede, puesto que en la cabaña Sainte Colombe crea, compone
e interpreta sus obras; en el segundo capítulo, se describirán los distintos espacios en los
que la relación entre Madeleine y Marais crece y se destruye, desde la música —Marais
visita a Madeleine en su cuarto, antes de que ella se suicide, y toca para ella una pieza
que le compuso, mientras hablan sobre su relación pasada—; y, en el tercer capítulo, se
comparará el espacio de la infancia de Marin Marais con el espacio de su juventud y
madurez, Marais tiene su primer contacto con la música en el coro de una iglesia, en
cuanto cambia su voz es expulsado y obligado a buscar otro lugar para seguir con su

¹³ “El lector es este οὔτις, el animal desconocido, la astucia de Ulises y el vértigo de Homero, el Nadie de la caverna. El Nadie”.

¹⁴ *Tratados*.

busca. Así es como llega a la casa de Sainte Colombe, ya que sus maestros afirman que la técnica en la viola da gamba del músico llega a simular todas las voces humanas, camino que sigue para convertirse en un músico.

Para el desarrollo de este estudio se tomarán en cuenta dos de los textos teóricos antes mencionados del autor, *La leçon de musique* (2015), *La haine de la musique* (2016), además se utilizarán las obras publicadas de Marin Marais y varias publicaciones enfocadas en la música, *Historia mínima de la música en Occidente* (2013) que, desde un punto de vista histórico, permitirá situar la mirada en el renacimiento y el barroco musical, *Improvisando: la libre creación musical* (2012) que establece conceptos claros del intérprete, compositor e improvisador y algunos textos sobre la obra de Sainte Colombe y Marin Marais. Se utilizará la obra *Teoría narrativa* (1990) de Mieke Bal, para estudiar a los personajes y la construcción de los espacios íntimos en la novela. Para estudiar los espacios físicos se hará uso de *El espacio en la ficción* (2001) de Luz Aurora Pimentel.

1. La música y la cabaña de Sainte Colombe como un espacio interior.

1.1. La caracterización espacial de la cabaña de Sainte Colombe.

La cabaña de Monsieur Sainte Colombe es uno de los espacios en los que se evidencia el desarrollo de los personajes en la novela *Tous les matins du monde*¹⁵ (2018) de Pascal Quignard, en el primer capítulo se habla de su construcción: «Il avait fait bâtir une cabane dans le jardin, dans les branches d'un mûrier»¹⁶ (pág. 12), Sainte Colombe lo hace para no importunar a las demás personas que viven a su alrededor, en especial a sus hijas «Il estimait que la musique aurait mis de l'encombrement à la conversation des deux

¹⁵ *Todas las mañanas del mundo.*

¹⁶ “Había mandado construir una cabaña en el jardín, entre las ramas de una morera”, traducción de Raúl Falcó (RF) (Quignard, 1997, pág. 11).

petites filles»¹⁷ (pág. 12). La cabaña, en sí misma, guarda uno de los más grandes misterios del relato, es el único lugar en el que el *phasma* de la esposa fallecida de Monsieur de Sainte Colombe aparece. Es el único sitio en el que Sainte Colombe compone, interpreta e improvisa, poco a poco su práctica artística musical abandona los demás espacios, deja de tocar en su casa, deja de ofrecer conciertos con sus hijas — Madeleine y Toinette—, recitales abiertos a los que las personas del pueblo asisten, así como los músicos de la corte del rey Louis XIV, visita que dará paso a la invitación a que toque frente al soberano: «parce que vous êtes un maître dans l’art de la viole, j’ai reçu l’ordre de vous inviter à vous produire à la cour. Sa majesté a marqué le désir de vous entendre»¹⁸ (pág. 25). Su cabaña se convierte en su refugio, en su ermita; es así como Saint Colombe evita tocar para los nobles y el rey, su música se limita al espacio de su cabaña y sus espectadores se resumen a sus hijas y a su discípulo, Marin Marais. En la primera descripción espacial de la cabaña, se vislumbran solo dos objetos, su taburete y su instrumento:

Pendant ce temps-là, le musicien restait des heures sur son tabouret, sur un vieux morceau de velours de Gênes vert que ses fesses avaient râpé, enfermé dans sa cabane. Monsieur de Sainte Colombe l’appelait sa «vorde». Vorde est un vieux mot qui désigne le bord humide d’un cours d’eau sous les saules. Au haut du murier, au-devant des saules, la tête droite, les lèvres serrées, le torse penché sur l’instrument, la main errant au-dessus des frettes, tandis qu’il perfectionnait sa

¹⁷ “Estimaba que la música hubiera podido ser un obstáculo en la conversación de las dos pequeñas”, traducción de RF (Quignard, 1997, pág. 11).

¹⁸ “por ser usted un maestro de la viola, he recibido la orden de invitarlo a presentarse en la corte. Su Majestad ha manifestado el deseo de escucharlo”, traducción de RF (pág. 22).

pratique par ses exercices, il arrivait que des airs ou que des plaintes vinsent sous ses doigts.¹⁹ (pág. 20).

Se describen dos objetos de madera impregnados del paso del tiempo, el taburete está gastado —Sainte Colombe pasa horas sentado— y la viola da gamba, que aparece como “el instrumento”, lo acompañan mientras practica y se enfrenta al proceso de composición, a la espera de la inspiración. Estos dos objetos dan a entender el ascetismo en el que vive el personaje, ascetismo que se opone a la opulencia de la época, tomando en cuenta el palacio de Versailles, que más tarde, del año 1661 a 1710, sería remodelado por Louis XIV, como una residencia exclusiva para entretener a los miembros de su corte y glorificar al rey, en el que una exuberante decoración plagaba los salones y corredores (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2019). Así como en la galería de espejos de Versailles, los espejos —como objetos— definen el lugar del palacio francés a las afueras de París, los elementos del espacio, como lo explica Luz Aurora Pimentel en su libro *El espacio en la ficción* (2001), permiten que la narración fluya, la cabaña existe por el taburete y por la viola da gamba:

No obstante, si con propósitos analíticos examinamos la relación tiempo espacio desde una cierta perspectiva, encontramos que la narración (predominante temporal) está subordinada a la descripción (predominante espacial), ya que, como bien lo ha observado Janeth, es casi imposible dar cuenta de acontecimientos sin la concurrencia de un elemento descriptivo mínimo inherente a ciertas formas lingüísticas. (pág. 8).

¹⁹ “Mientras tanto, el músico se pasaba horas trepado en su taburete, sobre el viejo retazo de terciopelo de Génova, cuyo color verde habían raído sus nalgas, encerrado en su cabaña. El señor de Sainte Colombe la llamaba su «bordo», palabra que antes designaba el borde húmedo de una corriente de agua bajo los sauces. Encaramado en su morera, frente a los sauces, con la cabeza erguida, los labios apretados, el torso reclinado sobre el instrumento, la izquierda errando entre los trastes, mientras perfeccionaba su técnica con ejercicios, le sucedía que alguna melodía o lamento surgieran bajo sus dedos.”, traducción RF (pág. 17).

Sin la existencia, aunque sea reducida, de los objetos en el espacio, sería difícil continuar con la narración, es así como el paso del tiempo está fijado por el taburete y por el instrumento. Los dos elementos del texto citado sostienen la acción y, por ende, el fluir del tiempo —el taburete que se va gastando junto al perfeccionamiento de su práctica musical—, además de permitir que se dé la recreación de un espacio simbólico: la cabaña como frontera.

La cabaña es comparada a una “vorde” que es «le bord humide d’un cours d’eau sous les saules»²⁰ (Quignard, 2018, pág. 20), definición que coincide con la que se encuentra en el libro *Le XVIII^e siècle français au quotidien, Textes tirés de Mémoires, des Journaux et des Correspondances de l’époque*²¹ —que determina que la palabra es un regionalismo de la lengua francesa— (Mortier, 2002, pág. 213). La cabaña se presenta como una frontera: el espacio en el que dos sustancias se entrelazan, la imagen del agua que corre, frente a lo estático del suelo en la rivera, la música de Sainte Colombe frente al silencio de su vida diaria, lo fluido de la vida, frente a lo estático de la muerte. Con esa cualidad este espacio permitirá que el espectro de la esposa de Sainte Colombe se manifieste, así como se diferenciará de los demás espacios en la novela.

Pimentel (2001) especifica otros elementos importantes para la creación de espacios en el texto:

Es la reiteración de esos eslabones textuales, y el constante movimiento de lo general a lo particular, y viceversa, lo que le da cohesión a la descripción, lo que ancla el detalle dentro de un sistema de referencias jerarquizado. (pág. 23).

Cuando la cabaña se anuncia en la narración, varias palabras vuelven una y otra vez a poblar la descripción. En la cabaña, Monsieur de Sainte Colombe guarda su viola

²⁰ “borde húmedo de una corriente de agua bajo los sauces”, traducción de RF (pág. 17).

²¹ *El siglo XVIII francés en lo cotidiano, Textos extraídos de Memorias, de Periódicos y de Correspondencia de la época.*

da gamba, lo acompañan una mesa y una botella de vino. También, cada vez que Sainte Colombe acude a su cabaña, el narrador dedica un momento para describir los ejercicios con los que practica o las piezas que compone, se detiene en sus manos y en su arco. La reiteración de estos elementos permite que el espacio tenga coherencia y que el individuo lo identifique y le dé un valor diferente al de los demás espacios. Son estos mismos objetos los que permiten que se cree la jerarquía de la que habla Pimentel, la cabaña se convierte en el espacio que encierra todo, en él los objetos adquieren valor por su relación con la cabaña, así como por la relación que mantienen entre ellos. El vino sobre la mesa ocupa un espacio diferente que en la mano de Sainte Colombe; el arco adquiere otra cualidad cuando de la unión de este, la viola da gamba y la mano Sainte Colombe se generan sonidos, como se puede observar en estos tres segmentos de un párrafo del libro:

Dans la nuit de la cave il prit un verre et le gouta. Il gagna la cabane du jardin où il s'exerçait à la viole (...) où il n'était de n'être à portée d'aucune oreille et de pouvoir essayer les positions de la main et tous les mouvements possibles de son archet (...) Il posa sur le tapis bleu clair qui recouvrait la table où il déplaçait son pupitre la carafe de vin garnie de paille, le verre à vin à pied qu'il remplit, un plat d'étain contenant quelques gaufrettes enroulées et il joua le Tombeau des Regrets.²² (Quignard, 2018, pág. 36).

Otro de los términos que utiliza Pimentel (2001), es el *pantónimo*, “la permanencia implícita de la nomenclatura a lo largo de toda una descripción, (...) el tema descriptivo” (pág. 23). La cabaña se convierte en el *pantónimo*, como tema. Cuando Sainte Colombe se acerca a ella ya conocemos lo que habita dentro, ya sabemos que

²² “En la noche de la bodega, tomó un vaso y lo probó. Se fue a la cabaña del jardín en la que tocaba su viola, menos, a decir verdad, para no molestar a sus hijas que para estar a salvo de cualquier oído indiscreto y poder así ensayar posiciones de la mano y todos los movimientos posibles del arco sin que nadie en el mundo pudiera emitir juicio alguno acerca de sus ocurrencias. Puso la jarra de vino encima del mantel celeste que cubría la mesa sobre la que desplegab su atril, la copa que llenó, un plato de estaño con algunos barquillos y tocó el Sepulcro de las Añoranzas”, traducción de Raúl Falcó (pág. 31).

guarda allí su instrumento, conocemos que es el único lugar en el que puede crear e interpretar, que allí suceden muchos de los acontecimientos importantes de la novela, como la aparición espectral de su difunta esposa o la composición de una de sus obras más significativas. De manera que, cuando Marin Marais vuelve después de un mes para saber si Sainte Colombe lo tomará como aprendiz y el músico lo lleva a su cabaña, el lector puede adivinar que sucederá algo importante, con tan solo conocer que los personajes se dirigen a ese espacio.

Quand il arriva pour son deuxième cours (...) Ils se dirigèrent vers la cabane de Monsieur de Sainte Colombe. C'était une belle journée de printemps. Il y avait des primevères et il y avait des papillons. Marin portait sa voile à l'épaule. Monsieur de Sainte Colombe le fit entrer dans la cabane sur le mûrier et il l'accepta pour élève.²³ (Quignard, 2018, pág. 52).

La autora, en su libro *El espacio en la ficción* (Pimentel, 2001), explica que los *pantónimos* se ubican al inicio y al final de la descripción (pág. 24). En la novela, el capítulo X inicia con la cita anterior, y termina con esta frase: «Quand le jeune Marais descendit les marches de la cabane»²⁴ (Quignard, 2018, pág. 54), la cabaña es la que abre y la que cierra el episodio. Este capítulo habla de la evolución de los dos personajes —de la que se hablará en los capítulos siguientes de la disertación— y del espacio de la cabaña como base del cambio. Además, también existen elementos que enriquecen la descripción del espacio y que evidencian la transformación de Marais —en esta última cita— y la conectan con la cualidad de frontera, de “vorde” —como se la compara al inicio—,

²³ “Cuando volvió para tomar su segunda clase (...) Se dirigieron a la cabaña del Señor de Sainte Colombe. Era un hermoso día de primavera. Había primulas y había mariposas. Marin Marais cargaba su viola al hombro. El Señor de Sainte Colombe lo hizo entrar en la cabaña de la morera y lo aceptó como alumno”, traducción de RF (pág. 43).

²⁴ “Cuando el joven Marais bajó los peldaños de la cabaña”, traducción de RF (pág. 44).

Marais tiene que bajar por las gradas de la cabaña, que se convierten en elementos que la separan del mundo exterior.

No es la última vez en la que Marin Marais va a anunciar, con la manera en la que interactúa con la cabaña y el espacio alrededor de ella, la división que existe entre esta y el mundo exterior. Después de varios años, vuelve a la cabaña a espiar a su antiguo maestro para escucharlo y deleitarse con sus composiciones e interpretaciones. Sabe que no puede entrar, así que lo único que puede hacer es poner su oreja contra la pared de la cabaña para lograr escuchar con más atención. «Il se glissa dans l'ombre du mur et, se guidant au son de la viole de son maître et, s'enveloppant dans son manteau de pluie, il approche l'oreille de la cloison»²⁵ (Quignard, 2018, pág. 94). Entre Marin Marais y lo que ocurre en la cabaña existe aún un ente divisorio, antes eran unas gradas —que la alejan del mundo, sin dejar de ser accesible—, ahora es un muro delgado, que sella la entrada pero que aún permite que el sonido opaco se filtre hacia afuera.

La cabaña de Sainte Colombe es un espacio al que pocos personajes tienen acceso. Sainte Colombe lo atesora, guarda allí su viola da gamba, sus partituras, así como otros pocos objetos que habitan la cabaña, convirtiéndola en su ermita; lo que ocurre en el mundo exterior no es lo que ocurre en su cabaña. Son específicamente los objetos los que construyen el espacio y los que dan vida a la narración, sin su viola Sainte Colombe no podría hacer música, sus dedos no podrían posarse sobre las cuerdas para así generar vibraciones y sonidos. Ocurre también que el espacio se aísla de lo que sucede fuera de él, la cabaña no es el mundo exterior, no acontece en la cabaña lo que acontece en el mundo exterior —la aparición del *phasma* de la esposa de Sainte Colombe—. También la cabaña se convierte en una frontera espacial, sea por las gradas que la separan y la

²⁵ “Se deslizó por la sombra del muro y, guiado por el sonido de la viola, se acercó a la cabaña de su maestro. Envuelto en su capa, acercó el oído al cancel”, traducción de RF (pág. 75).

elevan del suelo o sea por el muro que evita que Marin Marais pueda escuchar directamente la música y las palabras de Sainte Colombe.

Con la aparición de la cabaña en la narración, es posible adivinar que la música, como símbolo, aparecerá o se la nombrará, en este sitio música y espacio tendrán una conexión directa. Por la construcción del espacio, gracias a los objetos y a su reiteración en la narración, la cabaña llama a la viola da gamba que llama a los dedos del compositor y al mismo Sainte Colombe; llama incluso al aprendiz, llama a la curiosidad por descubrir, por escuchar y por estar físicamente en contacto con ella, Marais no aparta la oreja del muro, pese a que esté completamente empapado por la lluvia. Desde la construcción de un espacio, que puede que parezca muy sobrio con un taburete, un instrumento y una copa de vino, es posible conocer al personaje, producir y prevenir acciones, porque el espacio es el cimiento de los acontecimientos y es el que conecta el inicio y el final de cada acción.

1.2. El silencio, la composición y la interpretación musical en la cabaña de Sainte Colombe.

La composición, la improvisación y la interpretación de las obras juegan un papel importante en la vida de Sainte Colombe. Estas tres formas musicales están presentes en la cabaña y el músico pasa de una a otra, empezando por la interpretación en su instrumento «tandis qu'il perfectionnait sa pratique par ses exercices»²⁶ (Quignard, 2018, pág. 20). Los intérpretes deben practicar varias veces al día en su instrumento, no solo temas o composiciones, también ejercicios para adiestrar sus manos. O la composición, «Il se souvint du *Tombeau des Regrets* qu'il avait composé quand son épouse l'avait quitté»²⁷ (Quignard, 2018, pág. 35), esta obra fue creada por Sainte Colombe como

²⁶ “mientras perfeccionaba su técnica con ejercicios”, traducción de RF (pág. 17).

²⁷ “se acordó del Sepulcro de las Añoranzas, que había compuesto cuando su esposa lo había dejado”, traducción RF (pág. 30).

epitafio para su esposa. «Il disait qui s’agissait là d’improvisations notées dans l’instant et auxquelles l’instant seul servait d’excuse et non pas des œuvres achevées»²⁸ (Quignard, 2018, págs. 33, 34), aquí Sainte Colombe describe la improvisación como una antesala de la composición.

Es necesario entender las sutiles diferencias entre estas tres prácticas para poder analizar y desentrañar la concepción que tiene Sainte Colombe de la música y, por ende, la opinión que Pascal Quignard nos presenta en su novela. En el libro *Improvisando: la libre creación musical* (2012), Wade Matthews diferencia al intérprete del improvisador y también del compositor —lo que no excluye que un músico pueda probar de estas tres fuentes—:

Simplificando, podemos decir que interpretar es entender una idea y luego dar a conocer ese entendimiento. (...) Se le presupone la capacidad de captar las ideas que el compositor ha plasmado en la partitura y de manifestar con sonidos su forma de entenderlas. Se le presupone también el conocimiento de la forma de hacer música de la época del compositor, tanto en cuanto técnica como en cuanto estética. (págs. 30, 31).

Sainte Colombe puede ser reconocido como un intérprete puesto que, además de encerrarse en su cabaña a practicar ejercicios, también conoce todo sobre su instrumento: «il lui enseigne les dispositions, les accords, les arpèges, les ornements»²⁹ (Quignard, 2018, pág. 21). Raúl Zambrano, en su libro *Historia mínima de la música en Occidente* (2013), habla de la importancia que toma el instrumento frente a la voz desde el Renacimiento hasta llegar al Barroco: “Hasta el Renacimiento, la escritura musical descansaba en la tradición vocal (...) El arte de la ejecución se transmitía de maestro a

²⁸ “Decía que se trataba de improvisaciones anotadas al instante y a las que solo el instante justificaba, y no de obras inacabadas”, traducción de RF (pág. 29).

²⁹ “le enseñó las posiciones, los acordes, los arpeggios, los ornamentos”, traducción RF (pág. 19).

alumno” (pág. 84). Sainte Colombe es el maestro que buscaba Marin Marais, es el maestro de sus hijas y es reconocido por la mayoría de los músicos de los alrededores, en él vive el conocimiento: «il travailla des années durant la viole et devint un maître connu»³⁰ (Quignard, 2018, pág. 12). Vale la pena recordar que Pascal Quignard se basa en personajes históricos en su libro *Tous les matins du monde* (2018), por lo que la vida de Sainte Colombe se sitúa justo en el momento del cambio del Renacimiento hacia el Barroco, lo que explica el desarrollo de la técnica en su instrumento, como también su necesidad por crear piezas únicamente con su viola da gamba, “Renacimiento también en lo instrumental (...) es hasta este momento cuando tienen formas puramente instrumentales” (Zambrano, 2013, pág. 50).

Sirviéndose del conocimiento de su instrumento, Sainte Colombe también dedica parte de su vida a la creación musical. En la época en la que vivió el músico, las composiciones musicales migraron de la forma vocal e instrumental hacia la exploración de formas más instrumentales. En la primera frase de la novela de Pascal Quignard se menciona una fecha: «Au printemps de 1650, Madame de Sainte Colombe mourut.»³¹ (Quignard, 2018, p. 9), en el libro *Historia mínima de la música en Occidente* (2013), Raúl Zambrano menciona, en las últimas páginas del capítulo sobre el Renacimiento, a William Lawes (1602 – 1645), un compositor de Inglaterra que tiene obras para viola da gamba que: “se vuelven formas instrumentales cuyos movimientos son el contraste entre la danza, la canción y la inversión puramente musical sin referentes” (págs. 70, 71) y después, en el capítulo sobre el barroco explica cómo se estructuró la danza en Francia con todas sus formas y posibilidades:

³⁰ “Perfeccionó su maestría y creció su fama”, traducción RF (pág. 11).

³¹ “Durante la primavera de 1650, la Señora de Sainte Colombe murió”, traducción RF (pág. 9).

La gran aportación de Francia el *barroco* es la academización de la danza (...) la *allemande*, la *courante*, la *loure*, la *sarabande*, la *bourrée*, la *gavote* o la *gigue*, son ejemplos de danzas que están listas para ser articuladas en una obra: la suite. (pág. 88).

Sainte Colombe se sitúa justo en ese momento histórico, en los álbumes interpretados en la actualidad por Jordi Savall, en los que se hace una recopilación de las obras para dos violas da gamba de Sainte Colombe: «Sainte Colombe : Concerts à deux violes esgales»³² (Sainte-Colombe, 1992), cada una de las obras tiene varias danzas: *bourrasques*, *sarabandes*, *gavotes*, *chacones*, *gigues*, *courantes*, pero las obras principales —conciertos— aún no se catalogan como suites, al contrario de las obras de su hijo Monsieur de Sainte Colombe fils, en las que sí se habla de suites y no de conciertos (Sainte-Colombe, Sainte-Colombe le Fils: *Pieces de Viole*, *Les Six Suites pour Basse de Viole seule*, 2003).

Matthews (2012), en su libro *Improvisando: la libre creación musical* (2012) define de igual manera al compositor:

El compositor y el escritor elaboran productos, mientras que el improvisador y el interlocutor participan en procesos. (...) una de las primeras cosas que resaltó Mario Davidovsky cuando comencé a estudiar composición con él era la necesidad de dejar de escribir cada poco tiempo y releer toda la partitura desde el principio. (pág. 25).

Para entender mejor el fenómeno de la composición frente al de la improvisación, Matthews los compara con lo escrito y el habla, respectivamente. Él sostiene, como lo hace Sainte Colombe, que la improvisación pertenece al instante, que es fluida y que no se mantiene en el tiempo como la composición, es por eso que en muchas de las obras del

³² "Sainte Colombe: Concierto de dos violas iguales".

maestro «l'instant seul servait d'excuse»³³ (Quignard, 2018, pág. 34). En la composición, el tiempo en el que nace y se prepara la obra difiere del tiempo real, en el que la obra es ejecutada: “El compositor puede tardar varios días en elaborar un pasaje cuya duración musical no exceda 15 segundos” (Matthews, 2012, pág. 25). Esta característica es la que diferencia a las obras de improvisación de Sainte Colombe del *Tombeau des Regrets*³⁴, una de las piezas que más se nombra en el libro de Quignard. Sainte Colombe puede volver a tocarla una y otra vez, pero sus improvisaciones se quedarán en el instante mismo, suspendidas, como obras inacabadas.

A diferencia de Sainte Colombe, Matthews sí toma en cuenta la improvisación como una obra acabada, no como una obra a la que se puede volver, puesto que no se dispone de un registro, pero sí culmina en el momento en que los músicos deciden que se ha acabado; no necesariamente cuando dejan de tocar porque puede que cierta música siga sonando y los instrumentistas ya hayan dejado el escenario —Robert Fripp, un músico que se dedica a experimentar con paisajes sonoros con su guitarra y varios efectos, suele abandonar el escenario, mientras los ecos prolongados de su instrumento siguen sonando—, o que el silencio del final de una obra sea tomado como parte de ella —o la obra en su totalidad, como *4'33* de John Cage, en la que el intérprete se queda en silencio durante cuatro minutos con treinta y tres segundos—. En su libro, Matthews (2012) cita a Erick Dolphy: “La música, una vez terminada, se ha disuelto en el aire. Nunca podrás recuperarla” (pág. 27) para reivindicar el estado volátil de la música y por ende de la improvisación, no se debe confundir el soporte escrito con la música que se escucha y se propaga en el aire.

³³ “solo el instante justificaba”, traducción RF (pág. 29).

³⁴ *El Sepulcro de las Añoranzas*.

La improvisación para Sainte Colombe es un momento en el que los demás no pueden interferir, un momento dedicado a él mismo, decide no escribir ninguna de sus ideas, solo tocarlas el momento en que llega la inspiración, a diferencia de las obras que siempre retoma como el *Tombeau des Regrets*. El espacio en el que Sainte Colombe da a conocer sus obras se delimita en los primeros capítulos de la novela, comienza interpretando en su casa, con sus dos hijas, y termina exiliándose en su cabaña. En ella puede recurrir a la improvisación, nadie lo observa, se encuentra alejado de la escucha ajena. Aunque también ansía, con la llegada de su vejez y el vislumbre de la muerte, que su obra no se pierda por completo —su obra ha resistido al paso del tiempo, no se conoce casi nada de su vida—. En la introducción del libro recopilatorio de partituras: *Sainte-Colombe Pour la Basse*³⁵ editado por Günter y Leonore von Zadow (2013), se hace referencia a la poca información personal que se conoce sobre el compositor y que en el año 1992 se encontró una parte de su obra en la biblioteca de Tournus, una ciudad francesa. A pesar de que en la novela Sainte Colombe se niega a publicar sus obras: «Pourquoi ne publiez-vous pas les airs que vous jouez ? — Oh ! mes enfants, je ne compose pas ! Je n'ai jamais écrit.»³⁶ (Quignard, 2018, pág. 75), sabe que sus composiciones llegarán a las manos de sus hijas, a las que confió el arte de la viola da gamba, o a su aprendiz ávido por desentrañar los secretos y el virtuosismo musical de su maestro. La cabaña goza de un ambiente austero; en ella habitan objetos contados. Sainte Colombe se recluye para apartarse del mundo, prácticamente solo ahí la música adquiere una característica diferente al mundo exterior, el músico encuentra el silencio y la calma, como lo anuncia Pascal Quignard en su libro *La Haine de la musique*³⁷ (2016),

³⁵ *Sainte Colombe para el Bajo*.

³⁶ “¿Por qué no publica las composiciones que toca? —¡Oh, hijos míos, yo no compongo! Nunca he escrito nada.”, traducción RF (pág. 60)

³⁷ *El odio a la música*.

refiriéndose al libro *le Rêve dans le pavillon rouge*³⁸ de Cao Xuequin para hablar de la esencia de la música:

Pour jouer cet instrument, il importait de choisir soit un cabinet isolé sur une terrasse élevée ou au haut d'un pavillon à étages, soit un lieu retiré dans un bois, au sommet d'une montagne, ou au bord d'une vaste étendue d'eau. Il fallait savoir profiter d'une heure nocturne où le ciel et la terre soient en parfaite harmonie, le vent pur, la lune claire, s'asseoir, se tenir les jambes croisées, le cœur libre de toute oppression, le pouls calme et lent³⁹ (p. 124).

En el silencio de su cabaña, en su “vorde” —al borde del lago—, Sainte Colombe se siente libre, solo aquí permite que sus sentimientos se revelen —como se ahondará en el próximo subcapítulo—, mientras se prepara para el encuentro con la música, tal y como Quignard describe al músico oriental, que espera al silencio que da la noche mientras se prepara para tañer su instrumento de siete cuerdas: «la cithare horizontale à sept cordes»⁴⁰ (2016, p. 124). De igual manera, se reconoce a Sainte Colombe como el músico con una viola da gamba de siete cuerdas: «Il ajouta une corde basse à l'instrument pour le doter d'une possibilité plus grave et afin de lui procurer un tour plus mélancolique.»⁴¹ (2018, p. 12); no solo en la novela de Quignard se menciona los adelantos de Sainte Colombe en su instrumento, en la introducción del libro *Sainte Colombe Pour la Basse* (2013), Günter y Leonore van Zadow se refieren a Sainte Colombe como uno de los músicos que ayudaron a que la viola da gamba se desarrolle en Francia; también se menciona la

³⁸ *Sueño en el pabellón rojo*.

³⁹ “Para tocar este instrumento importaba elegir ya fuera un gabinete aislado en una terraza alta o en lo alto de un pabellón de varios pisos, ya fuera un lugar recoleto en la espesura, la cima de una montaña o el borde de una vasta extensión de agua. Toda música debía ser interpretada en la noche. Había que saber aprovechar una hora nocturna en que el cielo y la tierra estuvieran en perfecta armonía, el viento puro, la luna clara, sentarse, mantener las piernas cruzadas, el alma libre de toda opresión, el pulso calmoso y lento”, traducción de Pierre Jacomet (PJ) (Quignard, 1998, pág. 69).

⁴⁰ “la cítara horizontal de siete cuerdas”, traducción PJ (pág. 69).

⁴¹ “Le añadió otro bajo al instrumento para dotarlo de una posibilidad más grave y darle un giro más melancólico”, traducción PJ (pág. 11).

séptima cuerda en la viola da gamba: “It is assumed that Sainte Colombe introduced the seventh string on the viol in France. This thesis is also supported by the fact that this seventh string is required in most of the pieces in (...) the Tournus manuscript” (pág. XIII).

El sosiego que antecede a la composición es un silencio que no aspira a ser completo, Pascal Quignard, cuando se refiere al libro *Le Rêve dans le pavillon rouge*, habla de una rivera, en la que seguramente se escucha el ir y venir del agua, también se menciona al viento puro que, evidentemente, creará un susurro cuando toque la cabaña. En otro fragmento de *La haine de la musique* (2016), Quignard define al silencio desde la atención que brinda una persona a su oído:

Le silence ne définit en rien la carence sonore : il définit l'état où l'oreille est le plus alerte. L'humanité n'est en rien à la source de l'éploiement du sonore et du taciturne, pas plus qu'elle n'est à l'origine du lumineux et du sombre. L'état où l'oreille est le plus en alerte est le seuil de la nuit⁴² (p. 135).

Al mismo tiempo el encuentro para Sainte Colombe llega con la aparición del *phasma* de su esposa, el silencio y por ende la música, como efecto posterior de la toma de conciencia del silencio que rodea al compositor, la convocan, permitiendo el encuentro fantástico y fantasmagórico:

Il joua le Tombeau des Regrets. (...) Tandis que le chant montait, près de la porte une femme très pâle apparut qui lui souriait tout en posant le doigt sur son sourire en signe qu'elle ne parlerait pas et qu'il ne se dérangeât pas de ce qu'il était en

⁴² “El silencio en nada define la carencia sonora: define el estado en que el oído está más alerta. La humanidad no está para nada en el origen del despliegue de lo sonoro y de lo taciturno, como tampoco en el origen de lo luminoso y de lo umbrío. El estado en que el oído está más alerta es el umbral de la noche”, traducción PJ (pág. 75).

train de faire (...) C'était sa femme et ses larmes coulaient.⁴³ (Quignard, 2018, pp. 36, 37).

En la práctica musical de Sainte Colombe, la interpretación, la composición y la improvisación adquieren importancia y son recurrentes a lo largo del libro. Cada una de ellas ayuda al músico a desarrollar cualidades y herramientas que lo convierten en uno de los músicos más reconocidos, por ello Marin Marais acude a su casa, para aprender a tocar la viola da gamba. Las piezas musicales que toca y compone Sainte Colombe están inscritas en el paso del Renacimiento al Barroco, en el que lo instrumental logra hacerse un espacio en el horizonte de composiciones de la época; en su viola da gamba entona danzas tradicionales francesas, además de componer piezas que no forman parte de ninguna de ellas, como el *Tombeau des Regrets*.

El silencio, como parte de un proceso musical, está presente también en la vida de Sainte Colombe y más aún en su cabaña en la que se queda a la espera de que la música lo visite. Quignard comprende el silencio como el esfuerzo del músico frente a los sonidos que lo rodean, “afinar el oído”, por ende, a los objetos y fenómenos que lo envuelven, el ruido no se crea de la nada, Sainte Colombe no vive un silencio ensordecedor, su cabaña emite sonidos, el viento que sopla provoca que la morera que está a su lado se mueva, al igual que el agua que corre en la orilla.

1.3. El mundo emocional y musical de Sainte Colombe en su cabaña.

La música y el espacio son elementos fundamentales en la novela de Pascal Quignard e incluso permiten que Sainte Colombe, como personaje, se construya, revelan la

⁴³ “Tocó el Sepulcro de las Añoranzas. (...) Mientras subía el canto, una mujer muy pálida se apareció cerca de la puerta, sonriéndole con un dedo cruzando su sonrisa en señal de que no hablaría y de que siguiera tocando (...) Era su mujer y sus lágrimas se derramaban”, traducción RF (Quignard, 1997, pág. 31).

complejidad del mundo emocional del músico. En el primer subcapítulo, se habló de la dualidad de dos espacios enfrentados al inicio de la novela, la cabaña de Sainte Colombe y el palacio del Rey Luis XIV. Estos dos espacios son los símbolos de la división entre lo interior y lo exterior. Mieke Bal (1990) habla de la oposición del interior y del exterior para construir “las relaciones entre elementos” (pág. 51). La cabaña es el lugar íntimo de Sainte Colombe, el palacio, a su vez, es lo superficial, la nobleza y corte del rey. Incluso, antes de que los cortesanos del rey inviten al músico a tocar en el palacio —al inicio de la novela—, Sainte Colombe ya había visitado el palacio en su juventud: «Il avait été présenté au feu roi dans sa jeunesse et de ce jour, sans qu'on sût pourquoi, n'avait plus mis les pieds au Louvre ni au château-vieux de Saint-Germain»⁴⁴ (Quignard, 2018, pág. 15).

La cabaña se convierte en el símbolo de lo íntimo y posee en ella los objetos principales para que el músico se desenvuelva en el camino de un encuentro interior, su viola da gamba, el taburete —gastado por el tiempo—, sus partituras y la naturaleza muerta que encomienda a un amigo pintor después de la aparición del *phasma* de su esposa: «Il prit un crayon et il demanda à un ami appartenant à la corporation des peintres, Monsieur Baugin, qu'il fit un sujet qui représentât la table à écrire près de laquelle sa femme était apparue»⁴⁵ (Quignard, 2018, p. 38). Todos estos objetos contribuyen a la caracterización del personaje, la viola da gamba con una cualidad diferente de los instrumentos de su época: “De entre los instrumentos parecidos al chelo, el sonido de la viola da gamba se consideraba más emocionante y gozaba de mayor aceptación.” (Sibilin, 2011, pág. 71), Sainte Colombe es descrito por Quignard como uno excelsos intérpretes

⁴⁴ “Había sido presentado al difunto rey en su juventud y desde ese día, desconociéndose sus motivos, nunca más había vuelto a poner un pie ni en el Louvre ni en el viejo castillo de Saint-Germain”, traducción RF (pág. 14).

⁴⁵ “Tomó un lápiz y le pidió a un amigo que era miembro del gremio de los pintores, el Señor Baugin, que realizara una composición que representase el escritorio al lado del que su mujer había aparecido”, traducción RF (pág. 33).

de su instrumento de la época, en su libro *La leçon de musique*⁴⁶ (2015), adiciona la séptima cuerda a la viola da gamba e impregnaba a su interpretación de la emocionalidad de las diversas voces humanas.

Paul Hooreman a retrouvé en 1966 cinq concerts à deux violes, d'une beauté très difficile et douloureuse. Sainte Colombe, Maugars, Caignet, la plupart des violistes d'alors mettaient plus haut que tout l'expression, les grands contrastes de hauteur et de timbre, la variété, l'emphase et le déchirement des couleurs, des *affetti*.⁴⁷ (p. 22)

El instrumentista y compositor, tocando en solitario o en dueto, no se acerca a lo virtuoso de una práctica de la técnica perfecta. En la música que se desprende del instrumento de cuerdas frotadas ahonda en sus sentimientos, los afectos, las aflicciones de lo perdido —de la muerte de la esposa de Sainte Colombe o de la pérdida de la voz para Marais, como se profundizará en el tercer capítulo de la disertación—. Mieke Bal, en su libro *Teoría de la narrativa*, sostiene que: “los actores tienen una intención: aspiran a un objetivo (...) Los verbos desear y tener indican esta relación teleológica” (Bal, 1990, pág. 34), Sainte Colombe busca volver a ver el *phasma* de su esposa, con la música, pero también esta se convierte en su objetivo, sin su música no podría expresar sus afectos, no tiene nada más a parte de su viola da gamba, a medida de que avanza la novela, la soledad toma más y más importancia en su vida: «Ah ! Je ne m'adresse qu'à des ombres qui sont devenues trop âgées (...) Ah ! Si en dehors de moi il y avait au monde quelqu'un de vivant qui apprécîât la musique ! Nous parlerions ! Je la lui confierais et je pourrais

⁴⁶ *Lección de música*.

⁴⁷ “Paul Hooreman encontró en 1966 cinco conciertos para dos violas, de una belleza difícil y dolorosa. Sainte Colombe, Maugars, Caignet, la mayoría de los violistas de aquella época ponían más que todo énfasis en la expresión, los grandes contrastes de la altura y el timbre, la variedad, el énfasis y el desgarramiento de los colores, de los *affetti*”.

mourir.»⁴⁸ (Quignard, 2018, p. 111). Sainte Colombe siente la muerte cercana, ya no debe esperar tanto para reunirse con su esposa: «Il mit devant lui ses deux mains. Elles étaient tachées par la mort et il en fut heureux. Ces marques de vieillesse le rapprochaient d'elle ou de son état.»⁴⁹ (Quignard, 2018, p. 91), lo único que le queda en vida es su obra, el *Tombeau des Regrets*.

Tal y como se evidencia en el segundo subcapítulo, la música se desvanece en el instante, ocurre con sus improvisaciones y también ocurre con el conocimiento al que se acerca y recolecta este gran maestro de la viola da gamba. En aquella época los maestros necesitan discípulos y aprendices dispuestos a aprender todo sobre el instrumento, sin ellos no queda más que el vacío y el olvido. La música se convierte en el objetivo de Sainte Colombe, evitar que la calidad de su música se pierda con su vida. En sus últimos días, el músico lucha por rescatar lo que para él es esencial, la posibilidad de interpretar, componer e improvisar basándose en los afectos, las aflicciones, los paisajes interiores que devienen de la práctica musical.

Durante la novela, Sainte Colombe no es realmente un personaje egocéntrico, pese a que se niega a tocar en la corte o frente a los cortesanos del rey, los expulsa de su casa y se encierra en su cabaña, no lo hace porque piensa que es mejor que los demás, la música para él merece respeto. También es un personaje que se refugia en el silencio, no suele hablar mucho con sus hijas, cuando le preguntan por su madre, Sainte Colombe se encierra en sí mismo: «Alors il se rembrunissait et on ne pouvait plus tirer de lui un mot.»⁵⁰ (Quignard, 2018, pág. 16). El objetivo, lo deseado es mucho más importante que el personaje en sí mismo, la música es la que guarda el valor a lo largo de la novela.

⁴⁸ “¡Ah! Tan solo me dirijo a unas sombras que ya son demasiado viejas (...) ¡Ah, si a parte de mí existiera en el mundo alguien capaz de apreciar la música! ¡Habríamos! Se la entregaría y podría morirme.”, traducción RF (pág. 92).

⁴⁹ “Puso frente a él sus dos manos. Estaban manchadas por la muerte y se sintió feliz. Esas marcas de vejez lo acercaban a ella, o por lo menos a su estado.”, traducción RF (pág. 74).

⁵⁰ “Entonces se abismaba en sí mismo y era imposible sacarle una palabra.”, traducción de RF (pág. 15).

La cabaña es la ermita en la que el músico puede distanciarse del mundo exterior y emprender la búsqueda de la música o enfrentarse a su influencia, desde el silencio, no como el origen de la misma, si no como uno de sus elementos, Quignard se refiere a la búsqueda del silencio en *La haine de la musique* (2016):

Les interprètes cherchent l'intensité de ce silence. Ils cherchent à plonger ceux qui leur portent toute attention dans un état extrême d'auditions vide, préalable au se-faire entendre. Trouer le fond sonore préalable pour faire place à l'enfer du silence spécifique, du silence humain.⁵¹ (p. 269).

El refugio de la cabaña, como el refugio en el silencio habla de un personaje que, después de una crisis, busca recluirse en sí mismo, Sainte Colombe lleva la vida de un ermitaño, de un monje, abstraído del mundo dedica su tiempo al sonido y al silencio, a un espacio íntimo, cada nota que emite su arco sobre las cuerdas debe tener más valor que el silencio, debe estar cargada de aflicciones: «Quand je tire mon archet, c'est un petit morceau de mon cœur vivant que je déchire.»⁵² (Quignard, 2018, pág. 75). Se reconoce al músico porque el sonido de su viola logra llegar a todos los tonos de las voces humanas posibles, del más agudo al más grave, por lo que no sería descabellado compararlo con los monjes benedictinos que dedican diferentes horas del día a los cantos gregorianos, como una actividad más dentro de su vida espiritual, como una práctica que va más allá de la interpretación. David Steindl-Rast, un monje benedictino, en su libro *La música del silencio* (2014), relata cómo los diferentes cantos gregorianos viven en el día a día del monasterio, se refiere al canto como:

⁵¹ “Los intérpretes buscan la intensidad de ese silencio. Procuran sumergir a quienes les prestan toda su atención en un estado extremo de atención vacía, anterior al hacerse-escuchar. Perforar el fondo sonoro preliminar para dar paso al infierno del silencio específico, el silencio humano.”, traducción de PJ (Quignard, 1998, pág. 174).

⁵² “Cuando pulso el arco, me arranco un pequeño pedazo vivo de corazón.”, traducción RF (Quignard, 1997, pág. 60).

Un éxtasis apacible. Éxtasis significa, literalmente estar parado fuera de sí mismo. Cuando estamos cantando o escuchando el canto gregoriano, estamos ingresando en esa dimensión que está fuera del tiempo (...) El instante y el éxtasis van juntos. (pág. 34).

Sucede lo mismo con Sainte Colombe en la novela de Quignard, la música que compone, interpreta e improvisa dota de características especiales a un espacio determinado, a su intimidad en la cabaña. Su obra, el *Tombeau des Regrets*, crea el espacio de la cabaña de Sainte Colombe. En ella el músico logra expresar sus aflicciones, el tiempo que pasa en ella cambia, se extiende no solo cuando toca su instrumento: «Ce que je fais, ce n'est que la discipline d'une vie où aucun jour n'est férié»⁵³ (Quignard, 2018, p. 75) —su vida es la música—, pero también cuando se sume en la contemplación del silencio en su cabaña: «Il préférait rester seul, avec un chandelier, assis près de la table, ou avec un bougeoir, dans sa cabane. Il ne lisait pas. Il n'ouvrait pas son livre de maroquin rouge. Il recevait ses élèves sans un regard et en se tenant immobile»⁵⁴ (p. 96).

La música, la cabaña y el personaje de Sainte Colombe se construyen desde la intimidad, en sus improvisaciones que quedan suspendidas en el aire —sin quedar fijadas en una partitura— o también en las obras que no comparte con el mundo, Marais le pregunta sobre la publicación de sus obras: «— Pourquoi ne publiez-vous pas les airs que vous jouez ?»⁵⁵ (pág. 75), se hace evidente el concepto de una música que hace todo por escapar del mundo exterior, afirmando el carácter aislado de la cabaña, como un espacio que no es accesible, en el que Sainte Colombe huye de los demás y limita la entrada:

⁵³ “A lo que me dedico es tan solo una disciplina de una vida en la que no hay días de asueto”, traducción RF (pág. 60).

⁵⁴ “Prefería quedarse solo, a la luz de un candelabro, sentado cerca de la mesa; o a la luz de una vela, en su cabaña. No leía. No habría su cuaderno de cuero rojo. Recibía a sus alumnos sin dirigirles la mirada y quedándose inmóvil”, traducción RF (pág. 78).

⁵⁵ “—¿Por qué no publica las composiciones que toca?”, traducción RF (pág. 60).

Il arriva un jour que l'orage éclata alors que Marin Marais s'était embusqué sous la cabane (...) Monsieur de Sainte Colombe sortit sous la pluie, le surprit le menton dans les genoux sur la terre humide et lui donna des coups de pieds⁵⁶ (p. 72).

En la novela, el mundo íntimo de Sainte Colombe se revela gracias a la relación que se entreteje con su música, su cabaña y su personalidad. El personaje y su cabaña emergen de su música, lo que se alinea con la cita de T. S. Eliot en *La música del silencio* (2014) de David Steindl-Rast: “música tan profundamente oída que no se la oye en absoluto, sino que eres música, mientras la música dura” (pág. 34). Sainte Colombe es música hasta su muerte.

2. De los lugares de ensayo al cuarto de Madeleine, la conformación de espacios musicales en la vida y muerte de la pareja.

2.1. Los espacios principales de la pareja.

Existen varios espacios en la novela en los que Marin y Madeleine construyen su relación, los más importantes son: el salón de la casa de Sainte Colombe, los rincones de la casa en los que se reúnen a escondidas del músico y el cuarto de Madeleine, en el que se consume la unión y la desunión de la pareja. Alrededor de estos espacios gravitan otros que ayudan a la construcción de la pareja, antes de que sea completamente destruida en el último encuentro en el cuarto de Madeleine. Estos espacios son: la cabaña de Sainte Colombe, el patio y el jardín de la casa. El jardín y el patio son espacios estáticos en los que suceden acciones puntuales y no evolucionan junto con la narración, a diferencia de

⁵⁶ “Un día se desató una tormenta mientras Marin Marais se encontraba disimulado bajo la cabaña (...) El Señor de Sainte Colombe salió bajo la lluvia, lo sorprendió con la barbilla entre las rodillas en la tierra mojada y la emprendió a patadas contra él”, traducción RF (págs. 57, 58).

la cabaña en la que existe la unión y la desunión de la pareja en distintas temporalidades de la novela.

El salón de Sainte Colombe es el primer espacio de encuentro entre Marin y Madeleine. Ella lo recibe y lo hace pasar: «Un jour, un grand enfant de dix-sept ans, ans rouge comme la crête d'un vieux coq, vint frapper la porte (...) Madeleine le trouva très beau et le fit entrer dans la salle»⁵⁷ (Quignard, 2018, p. 40), en él se reúnen Sainte Colombe y su familia para escuchar la historia de Marin y lo que ha aprendido en el arte de la viola da gamba:

Sainte Colombe qui s'assit à l'autre extrémité de la table en silence, ne décacheta pas la lettre et fit signe qu'il écoutait. (p. 40)⁵⁸; Madeleine prêta sa viole. (...) Les filles s'assirent plus près, curieuses de voir comment l'ancien enfant de chœur de Saint-Germain-l'Auxerrois jouait. Il s'accoutuma rapidement à la taille de l'instrument, l'accorda, joua une suite de Monsieur Maugars⁵⁹ (p. 46).

En cuanto a la descripción del espacio, el salón se revela como un espacio con pocos objetos: la mesa que separa al alumno del maestro, sobre la que Madeleine ubica una botella de vino y un plato con pasteles —para recibir al joven músico—: «Madeleine, tandis que le garçon parlait, disposait sur la grande table, qui était couverte d'une pièce d'étoffe bleu, une fiasque de vin enveloppée de paille et une assiette en faïence qui contenait des gâteaux.»⁶⁰ (pp. 40, 41). Después de que Marin termina de hablar, la sala se revela un poco más, aparece la chimenea y un sillón al que Sainte Colombe se dirige

⁵⁷ “Un día, un muchacho de diecisiete años, rojo como la cresta de un gallo viejo, vino a tocar su puerta (...) A Madeleine le pareció muy guapo y lo hizo pasar a la sala”, traducción RF (pág. 35)

⁵⁸ “Sainte Colombe, quien se sentó en el extremo opuesto de la mesa en silencio, no abrió la carta y le significó que lo escuchaba.”, traducción RF (pág. 35).

⁵⁹ Madeleine prestó su viola. Las jóvenes se sentaron más cerca, curiosas de ver cómo tocaba el antiguo corista de Sainte Germain-l'Auxerrois. Se adaptó rápidamente al tamaño del instrumento, lo afinó y tocó una suite del Señor Maugars”, traducción RF (pág. 39).

⁶⁰ “Madeleine, mientras hablaba el muchacho, disponía sobre la gran mesa cubierta con un mantel azul, una garrafa de vino envuelta en paja y un plato de porcelana con pastelillos”, traducción RF (pág. 35).

para sentarse a escuchar al joven músico: «Monsieur de Sainte Colombe se dirigea vers la cheminée, près de laquelle il s'assit dans un grand fauteuil à bras.»⁶¹ (p. 46). El último objeto que aparece en este episodio, en el salón de Sainte Colombe, es la viola da gamba de Madeleine: «Pour la première leçon, Madeleine prêta sa viole»⁶² (p. 46).

La cabaña también es un espacio que delimita encuentros que determinan el futuro de la relación, cuando Marin vuelve para la segunda clase con Sainte Colombe, Madeleine lo lleva directamente a la cabaña de su padre: «Quand il arriva pour son deuxième cours, ce fut Madeleine, très mince, les joues roses, qui ouvrit la porte cochère. (...) Ils se dirigèrent vers la cabane de Monsieur de Sainte Colombe.»⁶³ (p. 52). La cabaña vuelve a hacer su aparición en la novela en los encuentros de la pareja, después de que Sainte Colombe decide dejar de dar clases a Marin. Madeleine y Marin se acercan sigilosamente a la cabaña y se esconden para escuchar los nuevos ornamentos —musicales— del maestro: «Ils se mussaient parfois sous la cabane de Sainte Colombe pour entendre à quels ornements il était venu, comment progressait son jeu, à quels accords ses préférences allaient désormais»⁶⁴ (p. 71).

El patio sella el segundo encuentro de Marin y de Madeleine, con un beso se hace efectivo el acuerdo entre los dos, Madeleine compartirá todo lo que sabe con Marin —después de que Sainte Colombe expulsa a Marin—. Es así como Madeleine corre tras de Marin, cuando este sale enervado de la casa de Sainte Colombe —tras haber sido expulsado—; se encuentran en el patio y el beso llega después de la descripción de sus cuerpos que se atraen:

⁶¹ “El Señor de Sainte Colombe se dirigió hacia la chimenea y tomó asiento en un gran sillón.”, traducción RF (pág. 39).

⁶² “Para la primera lección, Madeleine prestó su viola”, traducción RF (pág. 39).

⁶³ “Cuando volvió para tomar su segunda clase, fue Madeleine, muy esbelta, con sus mejillas rosadas, quien le abrió el portón. (...) Se dirigieron a la cabaña del Señor de Sainte Colombe.”, traducción RF (pág. 43)

⁶⁴ “A veces, se agazapaban bajo la cabaña de Sainte Colombe para escuchar a qué ornamentaciones había llegado, cómo se afinaba su estilo, qué acordes prefería”, traducción RF (pág. 57).

Monsieur Marais courut lui-même vers la cour pour partir. Les portes claquaient. Madeleine courut derrière lui (...) Elle aperçut les mains de Marin qui s’approchaient des siennes, toutes nues sous la pluie qui avait repris. Elle avança ses doigts. Ils se touchèrent puis se sursautèrent. Puis ils étreignirent leurs mains, avancèrent leurs ventres, avancèrent leurs lèvres. Ils s’embrassèrent.⁶⁵ (pp. 69, 70).

Los rincones de la casa permiten que los dos personajes puedan verse, evitando el posible encuentro con Sainte Colombe. En ellos, Madeleine transmite a Marin todo el conocimiento que recibe de su padre. En este espacio las descripciones se mantienen en las partes del cuerpo, que los dos músicos utilizan para tañer la viola da gamba: «sa main»⁶⁶; «la touche»; «le mollet»; «l’instrument»; «le coude»; «l’archet» (pág. 71). Son rincones en los que se reúnen a practicar y a amarse: «Ils s’aimaient.»⁶⁷ (pág. 71).

Por último, está el cuarto de Madeleine allí la unión de la pareja se consume como también se destruye. Los dos personajes, en el capítulo XVIII, se encuentran semidesnudos en la cama. En este pasaje se mencionan: la cama, el vientre, las manos, sus cuerpos, la cinta que sostiene las cortinas de la cama, las calzas y los cordones de Marin: «Ils étaient à demi nus dans la chambre de Madeleine. Marin s’adossa au montant du lit. (...) Elle prit ses mains et lentement, mettant son visage dans les deux mains de Marais (...) Elle se taisait, jouait avec les cordons, caressait son ventre»⁶⁸ (pp. 86, 87). El lecho como unión de la pareja se convierte a su vez en la desunión, Marin le confiesa que

⁶⁵ “El Señor Marais se precipitó hacia el patio para marcharse. Solo se oían portazos. Madeleine lo siguió corriendo (...) Vio como las manos de Marin se acercaban a las suyas, desnudas bajo la lluvia. Estiró los dedos. Se tocaron y los invadió un sobresalto. Juntaron sus manos, acercaron sus vientres, acercaron sus labios. Se besaron.”, traducción RF (pág. 56).

⁶⁶ “Su mano”; “el diapason”; “el tobillo”; “el instrumento”; “el codo”, “el arco”.

⁶⁷ “Se amaron”.

⁶⁸ “Estaban semidesnudos en el cuarto de Madeleine. Marin Marais se apoyó en la cabecera de la cama. (...) Ella tomó las manos de Marin Marais y, lentamente, metiendo su rostro en ellas (...) Ella se callaba con los cintos, acariciaba su vientre”, traducción RF (pág. 69).

ya no siente nada por ella y Madeleine terminará por expulsarlo de su cuarto: «Je vous abandonne parce que je ne songe plus à vos seins dans mes rêves (...) Arrête de parler et va-t'en !»⁶⁹ (págs. 86, 87).

Durante largo tiempo este es el último encuentro de Marin y Madeleine, hasta que llega el día en que ella se enferma gravemente y busca que alguien interprete *la Rêveuse* de Marin Marais —un tema que él había compuesto para ella—: «Un soir, lors de l'une de ces visites, elle demanda à son père qu'il jouât la Rêveuse qu'avait composée pour elle jadis Monsieur Marais, du temps où il l'aimait.»⁷⁰ (p. 95). Toinette va en busca de Marin para que visite a su hermana y el músico vuelve al cuarto de Madeleine. Una vez más la descripción se enfoca en los cuerpos, en la vestimenta —las calzas de Marin—: «Vous êtes plein de rubans magnifiques, Monsieur (...) Elle trouvait que ses hauts de chausse en satin étaient trop serrés»⁷¹ (p. 101), en la sábana que cubre a Madeleine: «Mademoiselle ôta brusquement le drap de son lit.»⁷² (p. 103), vuelve a aparecer la viola da gamba de Madeleine «lui demandant d'aller chercher la viole de Madeleine»⁷³ (p. 102), se menciona la cinta que sostiene las cortinas de la cama: «Toinette chercha l'embrasse, remit le rideau de lit et les laissa»⁷⁴ (p. 104) y se deja ver la ventana, por la que Madeleine verá por última vez a Marin, antes de suicidarse: «dans l'ombre que faisait l'encoignure de la fenêtre»⁷⁵ (p. 103).

⁶⁹ “la dejo porque ya no sueño con sus pechos (...) ¡Calla y vete!”, traducción RF (pág. 69).

⁷⁰ “Una noche, durante una de sus visitas, ella le pidió a su padre que le tocara la Soñadora, que el Señor Marais había compuesto en su honor cuando todavía la amaba.”, traducción RF (pág. 77).

⁷¹ “—Señor, usted está cubierto de magníficos listones (...) A ella le pareció que sus calzas de satín azul estaban demasiado apretadas”.

⁷² “La Señorita de Sainte Colombe apartó bruscamente la sábana que la cubría”, traducción RF (pág. 84).

⁷³ “le pidió que fuera a buscar la viola de Madeleine”, traducción RF (pág. 83).

⁷⁴ “Toinette buscó el alzapuño, volvió a acomodar la cortina de la cama y los dejó”, traducción RF (pág. 85).

⁷⁵ “en la sombra del marco de la ventana”, traducción RF (pág. 84).

2.2. Los lugares de ensayo y el cuarto de Madeleine como espacios de la pareja.

El primer encuentro de Marin Marais con Madeleine ocurre cuando el joven de 17 años se dirige a la casa de Sainte Colombe, busca convertirse en el aprendiz del músico. Madeleine lo recibe en el umbral de la puerta de la casa y lo hace pasar al salón:

Un jour, un grand enfant de dix-sept ans, rouge comme la crête d'un vieux coq, vint frapper la porte et demanda à Madeleine s'il pouvait solliciter de Monsieur de Sainte Colombe qu'il devint son maître pour la viole et la composition. Madeleine le trouva très beau et le fit entrer dans la salle.⁷⁶ (Quignard, 2018, p. 40).

Madeleine abre la puerta y recibe al joven músico; ella es la primera conexión de Marin con el mundo musical de su padre; ella recibe su pedido de convertirse en aprendiz de Sainte Colombe; ella es el puente entre Marin y Sainte Colombe. En cuanto al espacio, los límites entre el mundo exterior, del que viene Marin, y el mundo interior de la vida que rodea a Sainte Colombe y a sus hijas se evidencian al inicio de este encuentro. Madeleine recibe a Marin y decide que entre a la sala. Pimentel (2001) habla de la importancia de las descripciones en la construcción de los temas de la obra: “la dimensión descriptiva de un relato puede constituir un vehículo para el desarrollo de los temas, un refuerzo temático-ideológico, o bien el lugar donde se forjan los valores simbólicos del relato” (pág. 8). En la novela el espacio externo y el espacio interno establecen una división entre el mundo musical y lo no musical —la diferencia entre la música de la cabaña de Sainte Colombe y la de la corte del rey—, una diferencia entre la pérdida de

⁷⁶ “Un día, un muchacho de diecisiete años, rojo como la cresta de un gallo viejo, vino a tocar a su puerta y le preguntó a Madeleine si podía solicitar al Señor de Sainte Colombe que fuera su maestro de viola y de composición. A Madeleine le pareció muy guapo.”, traducción RF (pág. 35).

voz de Marin y la práctica de la viola da gamba y una diferencia entre el haber conocido a Madeleine y el no haberla conocido.

El umbral de la puerta se convierte en el ente divisorio de espacios y Madeleine, como personaje, está encargada de facilitar el paso de Marin de uno a otro. Bal (1990) hace énfasis en el rol de las fronteras entre espacios: “Las fábulas a veces se centran estructuralmente en una oposición espacial. (...) La frontera entre dos lugares puede jugar un papel especial.” (pág. 52); sin el umbral Marin no podría sumergirse en el mundo musical de Sainte Colombe, el umbral de la puerta de la casa tiene un rol parecido al umbral de la cabaña de Sainte Colombe. El primero es la frontera inicial por la que debe transitar Marin, más adelante tendrá que cruzar el siguiente peldaño, la visita a la cabaña. Madeleine es un personaje que sirve de puente entre su padre y Marais, ella es la encargada de traer su viola da gamba, el objeto musical situado en el espacio que permitirá que Marais se presente frente al maestro, Sainte Colombe no habla directamente con Marais cuando llega su casa, susurra al oído de Madeleine:

Monsieur de Sainte Colombe ne parvint pas à s’exprimer, reposa la lettre sur la table et s’approcha de Madeleine et lui murmura que c’était jouer qu’il fallait. Elle quitta la salle. Vêtu de drap noir, la fraise blanche à son cou, Monsieur de Sainte Colombe se dirigea vers la cheminée, près de laquelle il s’assit dans un grand fauteuil à bras. Pour la première fois Madeleine prêta sa viole.⁷⁷ (Quignard, 2018, p. 46).

El salón transmuta a medida que avanza la descripción que lleva a la acción, después de que Sainte Colombe lee la carta que lleva Marin y la posa sobre la mesa que separa a los dos músicos, Sainte Colombe se traslada hacia la chimenea, hasta un sillón para crear

⁷⁷ “El Señor de Sainte Colombe no logró decir nada, volvió a poner la carta sobre la mesa y se acercó a Madeleine, murmurándole que lo que había que hacer era tocar. Ella salió de la sala. Vestido de negro, con su gorguera blanca, el Señor de Sainte Colombe se dirigió hacia la chimenea y tomó asiento en un gran sillón. Para la primera lección, Madeleine prestó su viola.”, traducción RF (pág. 39).

más distancia con el joven músico, preparando así, solo con su desplazamiento en el espacio, su respuesta negativa —que después de la segunda visita de Marin se volverá positiva—. En su libro, *El espacio en la ficción* (2001), Pimentel habla del rol de las descripciones en el espacio como: “un tipo de organización espacial que va dando cuenta, gradualmente, de la composición, disposición y tamaño” (pág. 22). Lo que explica cómo se organiza la escena de la llegada de Marin a la casa de Sainte Colombe, primero se habla de la puerta, luego del salón, de la mesa, de la chimenea, del sillón y por último de la viola de Madeleine, la descripción permite que el espacio se cree y da cuenta de una preparación para la llegada del instrumento y de la música. En la primera impresión que la familia de Sainte Colombe tiene de Marin Marais, lo musical juega un papel importante, se presenta desde el motivo por el que Marin llega a la puerta de la casa de su próximo maestro —la pérdida de la voz infantil y la busca de recobrar la pérdida desde el estudio de la viola da gamba—, además está el objeto que le permite dar a conocer su arte, la viola de Madeleine. Es así como comienza la relación entre los dos personajes, con la música como primer impulso de encuentro en el salón de Sainte Colombe.

En cuanto Marin regresa, después de un mes, Madeleine lo vuelve a recibir: «Quand il arriva pour son deuxième cours, ce fut Madeleine très mince, les joues roses, qui ouvrit la grande porte cochère. (...) Ils se dirigèrent vers la cabane de Monsieur de Sainte Colombe.»⁷⁸ (Quignard, 2018, p. 52). Ella reaparece como el puente entre su padre y Marin, esta vez en el umbral de la puerta por la que entran los carruajes. Ya no entran al salón, se dirigen a la cabaña de Sainte Colombe, el movimiento de un espacio a otro —comparando esta escena con la primera vez que Marin llega a la casa del músico— marcan un cambio en la decisión del maestro, anticipan la acción y el diálogo. Madeleine lo lleva

⁷⁸ “Cuando volvió a tomar su segunda clase, fue Madeleine, muy esbelta, con sus mejillas rosadas, quien le abrió el portón. (...) Se dirigieron a la cabaña del Señor de Sainte Colombe.”, traducción RF (pág. 43).

directamente a la cabaña de su padre y ahí Sainte Colombe lo acepta como aprendiz: «Monsieur de Sainte Colombe le fit entrer dans la cabane sur le mûrier et il l’accepta pour élève»⁷⁹ (p. 52). La cabaña adquiere un rol que va más allá del simple espacio en la descripción, Pimentel, en *El espacio en la ficción* (2001), habla de la posibilidad de brindar un sentido adicional al objeto descrito: “La imagen del espacio proyectado ya no embona en una realidad propuesta como idéntica, sino que se proyecta sobre la tela de fondo de otra realidad posible, dando a luz a un criatura híbrida y plenamente textual” (pág. 90). De igual manera, los objetos y el contexto que rodean a la cabaña, que preceden a la intervención de Sainte Colombe, dan a entender que la respuesta del músico será positiva: «C’était une belle journée de printemps. Il y avait des primevères et il y avait des papillons.»⁸⁰ (Quignard, 2018, p. 52). Ball, en su libro *Teoría de la narrativa* (1990), reconoce la influencia que los espacios pueden tener en los demás elementos del relato: “Es posible, por ejemplo, anotar el lugar de cada fábula, y luego investigar si existe alguna conexión entre el tipo de elemento, la identidad de los actores, y el lugar.” (pág. 51). La primavera, sus flores y las mariposas están relacionadas con la evolución de la relación de Marin con la familia de Sainte Colombe, con su música y con su hija, Madeleine.

Madeleine recibe a Marin, en el umbral de la puerta de los carruajes, como una personificación de la abundancia de la primavera: «les joues roses (...) sa nuque était rose, avec de petits poils noirs ébouriffés dans la clarté. Comme elle levait ses bras, ses seins se serraient et gonflaient»⁸¹ (Quignard, 2018, p. 52). Llega la primavera como una posibilidad en la que Marin podrá ser incluido en el mundo musical que rodea a Sainte Colombe y a Madeleine; ella lo lleva a descubrir la intimidad de la cabaña de su padre,

⁷⁹ “El Señor de Sainte Colombe lo hizo entrar en la cabaña de la morera y lo aceptó como alumno”, traducción RF (pág. 43).

⁸⁰ “Era un hermoso día de primavera. Había primulas y había mariposas.”, traducción RF (pág. 43).

⁸¹ “sus mejillas rosadas (...) Su nuca era rosada, con mechones de pelusa a contraluz. Mientras mantenía los brazos levantados, sus pechos se apretaban e hinchaban”, traducción RF (pág. 43).

como también después lo invitará a la intimidad de su cuarto, el encuentro y el umbral son la semilla de su relación.

Al cabo de un tiempo, vuelve la primavera y Sainte Colombe decide dejar de dar clases a Marin, después de que este haya tocado en la corte del rey: «Il est furieux parce que j'ai joué hier devant le roi à la chapelle»⁸² (p. 66). Marin es expulsado de la cabaña y vuelve al salón de la casa de Sainte Colombe, el destierro sentenciado por el maestro provoca que Marin salga corriendo y que Madeleine lo siga. Ella lo detiene en el patio y le dice: «Je vous enseignerai tout ce que mon père m'a appris»⁸³ (p. 70). Pese a que Marin es expulsado de la cabaña, Madeleine lo recibe y la unión se consuma con el beso que se dan en la lluvia: «Ils se touchèrent et ils sursautèrent. Puis ils étreignirent leurs mains, avancèrent leurs ventres, avancèrent leurs lèvres. Ils s'embrassèrent»⁸⁴ (p. 70). Marin se desplaza de nuevo, pero esta vez en sentido inverso, de un espacio a otro para terminar en el exterior de la casa, pasa de la cabaña al salón para luego ser despedido al patio. Es así como aflora la relación de Marin con Madeleine, después del juramento y del beso consumado; relación que estará atravesada por la música, los espacios de ensayo y los espacios íntimos de pareja.

Marin comienza a visitar a Madeleine a escondidas, ella continúa con su rol de puente entre su padre y su amante, ahora con más fuerza. Los espacios en los que se encuentran son descritos como: “les coins d'ombre” (pág. 71), en los que se descubren solo elementos relacionados con la música y la intimidad de los personajes, la viola da gamba, las manos, las cuerdas, la pierna, el codo, el arco, los besos. Para Bal (1990) existe una relación cercana con los sentidos y la construcción de un espacio: “Hay tres sentidos con especial implicación en la percepción del espacio: vista, oído y tacto. Todos ellos pueden provocar

⁸² “Está furioso porque toqué ante el rey en la capilla”, traducción RF (pág. 53).

⁸³ “Yo le voy a enseñar todo lo que he aprendido de mi padre”, traducción RF (pág. 56).

⁸⁴ “Se tocaron y los invadió un sobresalto. Juntaron sus manos, acercaron sus vientres, acercaron sus labios. Se besaron.”, traducción RF (pág. 56).

la presencia de un espacio en la historia. (...) El tacto indica contigüidad.” (págs. 101, 102). La cercanía en el espacio de las lecciones de viola da gamba ayuda a que la relación entre Marin y Madeleine viaje de la música, con el cuarto de estudio —con los rincones oscuros—, al cuarto de Madeleine, Marin se refugia en Madeleine, sus manos se entrelazan con las cuerdas como también se entrelazan con las de ella.

Lo que da paso para que el capítulo XVIII de la novela se sitúe en el cuarto de Madeleine: «Ils étaient à demi nus dans la chambre de Madeleine. Marin Marais s’adossa au montant du lit.»⁸⁵ (Quignard, 2018, p. 86), el espacio, los objetos que rodean a los personajes y la manera en que están presentados en el relato deja en claro que la música los lleva a una relación íntima, en la que el motivo que los une se queda a un lado para dar más espacio a la relación de pareja. Existe una diferencia entre este pasaje y el anterior, la música, como acontecimiento que lleva a la unión amorosa de los personajes, ya no está presente —a primera vista—, a diferencia de las primeras clases de Marin con Madeleine en las que la viola aún ocupa un rol importante. Ahora se encuentran en la habitación de Madeleine, en la que solo se nombra a la cama y a algunos elementos que la constituyen como: «montant du lit (...) L’embrasse qui retenait le rideau du lit tomba tandis qu’il tirait sur les chausses pour les lacer. (...) les cordons des chausses»⁸⁶ (pág. 86). Bal (1990) habla de la interrelación de los objetos, los personajes y los espacios, lo que permite pensar que el lecho se relaciona directamente con la intimidad de la pareja, pero los demás elementos que rodean a los personajes, además de acentuar la intimidad, las cortinas que dividen la cama del resto de la habitación y que insisten en el espacio íntimo, los zapatos y los cordones que hablan de la desnudez en la que se encuentran los

⁸⁵ “Estaban semidesnudos en el cuarto de Madeleine. Marin Marais se apoyó en la cabecera de la cama.”, traducción RF (pág. 69).

⁸⁶ “cabecera de la cama (...) Se desprendió el lazo que mantenía recogida la cortina de la cama mientras jalaba sus calzas para atárselas. (...) los cintos de las calzas”, traducción RF (pág. 69).

personajes, también están relacionados por su cualidad física con la música —tema que se desarrollará en los próximos subcapítulos—.

En el último encuentro entre Marin y Madeleine los dos personajes vuelven al mismo espacio en el que se separaron: «Toinette persuada Marin Marais. (...) La chambre dans laquelle il entra sentait une odeur de soie moisie.»⁸⁷ (Quignard, 2018, pág. 101). Los elementos del espacio que rodean a Marin y a Madeleine son contados: un taburete, una ventana, la cama, la viola da gamba de Madeleine y la cortina de la cama, además de las prendas de vestir de los dos, vuelven a aparecer los mismos objetos presentes en sus anteriores encuentros. La cortina de la cama, aún más fina que la plancha de madera que separa la cabaña de Sainte Colombe del mundo exterior, establece ya un límite entre Madeleine y Marin, la cama, símbolo de la relación, se convertirá en el último lugar en el que Marin vea a Madeleine, después de que Marin abandone su cuarto ella se suicidará. La viola da gamba une por última vez a los dos antiguos amantes, después de varios años en los que no se han visto: «Ce que j'ai fait jadis vous inspire encore de la haine contre moi ?»⁸⁸ (p. 103), Madeleine hace llamar a Marin para que toque la obra que le compuso: *la Rêveuse*⁸⁹.

2.3. La composición de Marin, «La Rêveuse», como una musicalización de la relación entre los dos personajes.

Quignard, en su libro *La haine de la musique* (2016), une la música y el cuerpo, habla de la conexión que existe entre el movimiento de los órganos que permiten la supervivencia de los seres humanos —el latido del corazón, la respiración— y el ritmo

⁸⁷ «Toinette logró convencer a Marin Marais. (...) La recámara en la que penetró olía a seda enmohecida.», traducción RF (pág. 83).

⁸⁸ «¿Lo que le hice sigue inspirando odio hacia mi persona?, traducción RF (pág. 84).

⁸⁹ *La Soñadora*.

que deriva de la secuencia de cada uno de los *golpes*. Además de referirse a los órganos, Quignard evidencia lo rítmico de un encuentro amoroso entre dos personas:

La polyrythmie corporelle, cardiaque, puis hurlante et respiratoire, puis affamée et criante, puis motrice et gazouillante, puis linguistique est autant acquise qu'elle semble spontanée (...) Jamais la musique ne se dissociera intégralement de la danse qu'elle anime rythmiquement. De la même façon l'audition sonore ne se sépare jamais du coït sexuel.⁹⁰ (2016, p. 109).

Así como, Rodrigo Baraglia (2012), en su artículo *El ritmo en las teorías del lenguaje y la literatura*, cita a San Agustín para rescatar los distintos conceptos que concibe para definir el ritmo:

Cuando se canta aquel verso (...) nosotros lo oímos *en medio* de los ritmos sentidos, y lo reconocemos *en medio* de los recordables, y lo pronunciamos *en medio* de los proferidos, y nos deleitamos *en medio* de los de apreciación, y lo apreciamos *en medio* de no sé cuales otros. (pág. 27).

Baraglia aclara que un ritmo siempre se encuentra rodeado de ritmos, por lo que la afirmación de Quignard sobre las características corporales de la música tiene cabida, puesto que ni el corazón, ni la respiración, ni la toma de consciencia de estos sonidos tiene un ritmo que se asemeja, son todos estos ritmos los que suceden al mismo tiempo y son ellos los que permiten que el músico se dé cuenta de la posibilidad que existe en reconocerlos y jugar con ellos. El ritmo se inscribe en el tiempo y los encuentros de Madeleine y Marais, no solo hablan de un solo ritmo *macro*, en la narración de sus encuentros, otro tipo de acciones conforman nuevas capas rítmicas más pequeñas y más puntuales.

⁹⁰ “La polirritmia corporal y cardíaca —después aullante y respiratoria, luego hambrienta y gritona, más tarde motora y balbuceante, en fin lingüística— es tanto más adquirida cuanto parece espontánea (...) La música jamás se disociará por completo de la danza cuyos ritmos anima. Del mismo modo, la audición de lo sonoro no se separa nunca del coito sexual”, traducción PJ (pág. 61).

La unión de Madeleine y Marin nace del plano musical. La música, junto con el ritmo que deriva de las constantes visitas de Marin, de los encuentros, de las clases, crea un ambiente entre los dos personajes, una tensión que poco a poco los va uniendo para que la musicalidad inunde el lecho de Madeleine. Cuando Marin es expulsado de la cabaña de Sainte Colombe y Madeleine se queda con él bajo la lluvia, el ritmo de las acciones, como el ritmo de su respiración, aumenta y crea un efecto musical —la música de las manos que se tocan, de sus vientres, de sus labios—:

Elle aperçut les mains de Marin qui s’approchaient des siennes, toutes nues sous la pluie qui avait repris. Elle avança ses doigts. Ils se touchèrent et ils sursautèrent. Puis ils étreignirent leurs mains, avancèrent leurs ventres, avancèrent leurs lèvres. Ils s’embrassèrent.⁹¹ (Quignard, 2018, p. 70).

La música, desde la corporalidad, se une a las corrientes —la emoción y el sentimiento que unen a Marin y a Madeleine— que la alejan de la racionalidad, del pensamiento, del estudio minucioso del instrumento; la relación que Marin lleva con su primer maestro, Sainte Colombe, es diferente a la relación con Madeleine. Con ella la música adquiere una característica más corporal, la música se encarna, tal y como lo afirma Brenno Boccadoro en su conferencia *Vicio y virtud en la música* (2019): “San Agustín describe el pecado de la propia voluntad esclavizada por los sentidos. (...) Y con esto sugiere que el verdadero problema es el cuerpo sonoro que transmite el texto cantado, es decir, la música pura como pura irracionalidad.” (pág. 18). La práctica de Marin junto con Madeleine migra de un ejercicio musical, en el que las manos, las piernas, los dedos están al servicio de la música, a un encuentro musical atravesado por el cuerpo, por la

⁹¹ “Vio cómo las manos de Marin se acercaban a las suyas, desnudas bajo la lluvia. Estiró los dedos. Se tocaron y los invadió un sobresalto. Juntaron sus manos, acercaron sus vientres, acercaron sus labios. Se besaron.”, traducción RF (pág. 56).

exacerbación de los sentidos y los sentimientos —el *pathos*—, como lo afirma Boccadoro, o las aflicciones, como lo afirma Quignard (2015, pág. 22).

Así como Boccadoro habla de la impresión de San Agustín sobre las dos naturalezas de la música, también se refiere al canto de las sirenas en la *Odisea* como un vivo ejemplo en el que la música se va en contra de la razón, momento en que el cuerpo y sensibilidad de los marineros es atraída hacia el mar y la muerte: “Como el canto de las sirenas en la *Odisea*, la música hace del oyente lo que quiere y lleva al suicidio a los marineros que quizás habrían querido vivir” (pág. 12). Quignard, en *La haine de la musique* (2016), cita también el pasaje de las sirenas en la *Odisea*:

Ce que dit Ulysse après que les Sirènes ont chanté et après qu’il a hurlé qu’on lui défasse, par pitié les liens qui le retiennent au mât d’emplanture, afin qu’il puisse rejoindre sur-le-champ la musique bouleversante qui le fascine (...) ce chant “remplit le cœur du désir d’écouter”.⁹² (p. 67).

Marin es seducido por Madeleine y su música, así como Madeleine es seducida por Marin, los dos gustan de sus cuerpos y la interacción con sus violas se convierte en la antesala de dicho intercambio, lo que hace que las imágenes de las cuerdas, cordones y telas cobren aún más sentido —las telas o cordones se tensan, así como las cuerdas—, en la intimidad del cuarto de Madeleine. Ulises pide que suelten las sogas que lo mantienen atado, en el cuarto de Madeleine las telas que sostienen las cortinas se desatan y las calzas de Marin se ajustan, así como las cuerdas de una viola que se entonan —algunas cuerdas deben soltarse y otras ajustarse—: «L’embrasse qui retenait le rideau du lit tomba tandis qu’il tirait sur ces chausses pour les lacer.»⁹³ (Quignard, 2018, p. 86). En *Tous les matins*

⁹² “Lo que dice Ulises después del canto de las Sirenas, cuando brama que por piedad desanuden los lazos que lo retienen en el mástil de cubierta para poder correr de inmediato hacia la música perturbadora que lo fascina (...) su canto «llena el corazón del deseo de escuchar».”, traducción PJ (pág. 38).

⁹³ “Se desprendió el lazo que mantenía reccogida la cortina de la cama mientras jalaba sus calzas para atárselas”, traducción RF (pág. 69).

du monde, las pasiones que despierta la música no son reprimidas —en un primer momento—, Marin y Madeleine se sueltan, dejan que el canto de las sirenas, que sale de sus violas los invada, lo que los lleva al lecho de Madeleine. Después, si se compara los dos movimientos de la cita anterior, la tela que sostiene la cortina de la cama que está suelta y los cordones de las calzas de Marin que se ajustan, las dos cualidades de los tipos de cuerdas o lazos, es posible entender la posición de cada uno de los personajes, Madeleine está totalmente subyugada a sus sentimientos, a diferencia de Marin que, como sus calzas, se ajusta, se prepara para partir —después de su último encuentro amoroso y pasional con Madeleine—.

Según Quignard, la música puede compararse con un señuelo: «1. La musique convoque au lieu où elle a lieu, 2. elle assujettit les rythmes biologiques jusqu'à la danse»⁹⁴ (2016, p. 180); «La musique est l'appât qui attire dans la mort»⁹⁵ (p. 181), que atrae a Marin hacia Sainte Colombe y después hacia Madeleine. La hija de Sainte Colombe también sufre de una atracción hacia el joven músico, atracción que nace de la música y se desplaza hacia el cuerpo. La música, como señuelo, convoca también a los personajes, Madeleine desea que alguien toque la pieza musical que Marin le compuso —lo que provocará su muerte—. Sainte Colombe se niega tocar la obra del antiguo aprendiz y Toinette decide ir a buscarlo:

Un soir, lors de l'une de ces visites, elle demanda à son père qu'il jouât la Rêveuse qu'avait composée pour elle jadis Monsieur Marais, du temps où il l'aimait. Il refusa et quitta la chambre fort courroucé. Pourtant Monsieur de Sainte Colombe, à peu de temps de là, alla trouver Toinette dans l'île, dans l'atelier de Monsieur

⁹⁴ “1. La música convoca al lugar donde tiene lugar, 2. sojuzga los ritmos biológicos hasta la danza”, traducción PJ (pág. 100).

⁹⁵ “La música es el señuelo que atrae hacia la muerte”, traducción PJ (pág. 101).

Pardoux, et lui demanda d'avertir Monsieur Marais.⁹⁶ (Quignard, 2018, págs. 94, 95).

Es así como *la Rêveuse*, como símbolo de la antigua relación, como la obra que une a los dos personajes, atrae una vez más Marin hacia Madeleine, hacia la casa de Sainte Colombe, hacia el cuarto de la antigua amante moribunda. La obra de Marin es la última pieza musical que Madeleine escuchará. Después de que los antiguos amantes intercambien palabras, hablen del pasado, el capítulo XX termina con una última declaración y la petición de Madeleine: «L'amour que tu me portais n'était pas plus gros que cet ourlet de ma chemise. — Tu mens. (...) Joue, s'il te plaît.»⁹⁷ (p. 104). *La Rêveuse* lleva a Marin Marais al cuarto de Madeleine, pero también a Madeleine hacia su muerte, después del último encuentro con Marin, Madeleine decide acabar con su vida. No se trata de un abandono a la muerte, Madeleine llega a recobrar el aliento final de vida —la enfermedad no acaba con ella—, lo que le permite estar atenta a la interpretación del músico: «Elle le regardait jouer avec des yeux qui brûlaient de fièvre. Elle ne les fermait pas. Elle détaillait son corps en train de jouer»⁹⁸ (p. 104). Pese a la enfermedad, que ha deteriorado su cuerpo, como lo reconoce Marin al llegar a su cuarto: «Vos joues sont creuses. Vos yeux sont creux. Vos mains sont tellement maigries ! dit-il avec un air d'épouvante»⁹⁹ (p. 102), Madeleine hace un esfuerzo corporal adicional para acercarse a una muerte provocada. Madeleine planea volver a ver a Marin y escuchar *la Rêveuse* una última vez, espera que las notas de la obra de Marin le ayuden a encontrar lo que necesita

⁹⁶ “Una noche, durante una de sus visitas, ella le pidió a su padre que le tocara la Soñadora, que el Señor Marais había compuesto en su honor cuando todavía la amaba. Se negó y abandonó el cuarto, sumamente enojado. Sin embargo, al poco tiempo, el Señor de Sainte Colombe fue a buscar a Toinette a la isla, al taller del Señor Pardoux, y le pidió que buscara al Señor Marais.”, traducción RF (pág. 77).

⁹⁷ “El amor que me tenías no era más grueso que el dobladillo de mi camisón. —Mientes. (...) Toca, por favor.”, traducción RF (pág. 85).

⁹⁸ “Lo miraba tocar con ojos que ardían de fiebre. Nunca los cerró. Y, mientras tocó, no dejó un instante de detallarle el cuerpo.”, traducción RF (pág. 85).

⁹⁹ “Sus mejillas están huecas. Sus ojos están hundidos. ¡Sus manos están tan huesudas! —dijo con espanto”, traducción RF (pág. 84).

para llegar a suicidarse. Además, ella conoce cómo quiere escuchar la pieza musical, quiere saborear lo que queda de su vida: «Il commença d’interpréter la Rêveuse et elle l’interrompit en lui enjoignant d’être plus lent. Il reprit.»¹⁰⁰ (p. 104).

Quignard habla del trance que provoca la música: «3. Fait tomber par terre, dans le cercle de la transe, le mugissement qui parle dans le chaman»¹⁰¹ (Quignard, 2016, pág. 180), Boccadoro también se refiere al poder que los griegos —en este caso se refiere específicamente a Aristóteles— confieren a la música frente al alma de los que la escuchan:

El oyente está literalmente dividido entre un alma sensible e irracional, sede de todas las pasiones pasivas e incontrolables, y un alma intelectual libre para resistirla. (...) la música transgresora y patética es viciosa porque despierta pasiones pasivas e ilimitadas. (...) Viciosa es la música que ejerce sobre el alma la acción de un virus de fascinación contagiosa. (Boccadoro, 2019, pág. 13).

Para los dos autores lo musical lleva a que aquellos que se ven sometidos a la escucha musical, en este caso los personajes, se vean arrastrados indiscriminadamente hacia un trance en el que ya no pueden controlar sus decisiones. *la Rêveuse* se convierte en esta clase de música, con una fascinación misteriosa, que rompe con el silencio en el que se encontraban Marin y Madeleine, después de que Marin la abandone en su lecho. Las *embrasses* que sostienen las cortinas de la cama de Madeleine se vuelven a deshacer y las vuelven a amarrar; hay que tomar en cuenta la cercanía entre *embrasse* y *embrasser*, la primera es el hilo que sostiene las cortinas, la segunda es el verbo que se utiliza para referirse a “sostener en los brazos” —*en-bras*, en brazos—, también se utiliza para hablar de un beso (Picoche, 1993, pág. 60). *La Rêveuse* condensa todos estos significados,

¹⁰⁰ “Empezó a interpretar la Soñadora y ella lo interrumpió, pidiéndole que tocara más lentamente. Volvió a empezar.”, traducción RF (pág. 85).

¹⁰¹ “3. hace caer a tierra, en el círculo del trance, el mugido que habla en el chamán”, traducción PJ (pág. 100).

Madeleine quiere escuchar de nuevo el tema que le compuso su antiguo amante para recordar momentos de su pasado, después de la llegada inesperada de Marin, puede que ella tenga la idea de volver a recibir un beso de Marin, un abrazo. *La Rêveuse* habla de *rêveries*, de sueños, Madeleine es la que invoca el tema musical y es ella el sujeto que inspira aquella melodía y que provoca que esas progresiones armónicas existan. La unión perfecta y duradera de la pareja ocurre solo en los sueños de Madeleine, en una realidad alterna que solo queda escrita en la partitura de la obra de Marin: «J’aimerais que vous jouiez cet air que vous aviez composé pour moi autrefois et qui a été imprimé»¹⁰² (Quignard, 2018, p. 102).

La Rêveuse es también, para Madeleine, un antídoto al sufrimiento que comenzó con la partida de Marin, después de su último encuentro amoroso. Con ella, Madeleine anuncia el fin de la relación y el fin de su vida. Quignard habla de la música que atrae la muerte «l’appeau qui attire la mort»¹⁰³ (Quignard, 2016, pág. 181), Boccadoro se refiere a la posibilidad de crear estados de ánimo con el poder de la música; poco a poco la música envenena a Madeleine y se convierte en la única salida de su enfermedad y depresión, la falta del otro solo puede ser colmada con la ausencia plena. Marin no conoce nada de lo que sucederá después de que toque *la Rêveuse*, salga del cuarto de Madeleine y se dirija a su carruaje; Madeleine prepara su lecho de muerte y se cuelga de un lazo: «parvint à fixer par cinq ou six tours le lacet à une grosse pointe qui se trouvait là et introduisit sa tête dans le nœud et serra»¹⁰⁴ (Quignard, 2018, p. 106), la música la lleva a terminar con su vida.

¹⁰² “Me gustaría escucharle esa pieza que compuso para mí hace tiempo y que ha sido impresa”, traducción RF (pág. 83).

¹⁰³ “el señuelo que atrae hacia la muerte”, traducción PJ (pág. 101).

¹⁰⁴ “logró fijar con cinco o seis vueltas la agujeta alrededor de una saliente que se hallaba al alcance de su mano, introdujo su cabeza en el nudo y lo ajustó”, traducción RF (pág. 88).

Madeleine escucha *la Rêveuse* para llegar a la nada, al olvido, a un espacio sin sentimientos ni sufrimientos, para llegar al más largo sueño —*au plus grand rêve*— con aquellas notas suspendidas en cuerdas tensas, como el lazo que la ahorcará. Quignard compara varias veces en sus libros la cuerda tensa de un instrumento con la cuerda que tensa el arco, una de las primeras invenciones para la cacería y la guerra; «La lyre de nouveau est première. L'arc est second. L'arc d'Ulysse est comme une *kithara*. L'archer est comme un citharède. La vibration de la corde de l'arc chante un chant de mort.»¹⁰⁵ (Quignard, 2016, pp. 36, 37). Es así como *la Rêveuse* se convierte en un instrumento de muerte, el grito de Madeleine, el momento en que se ahorca y patea el taburete, es la continuación del último grito —o voz— de *la Rêveuse*; Quignard también ahonda en la capacidad del arco y su cercanía al grito y a la voz:

L'arc est la mort à distance : la mort inexplicable. Plus exactement : la mort aussi invisible que la voix. Corde vocale, corde de la lyre, corde de l'arc sont une unique corde : boyau ou nerf de bête morte qui émet le son invisible qui tue à distance¹⁰⁶ (p. 37); L'arc en argent émit un aboiement terrifiant¹⁰⁷ (p. 35).

El grito de Madeleine es el último sonido que sale de su boca, es el canto de la muerte, la llegada de la flecha musical y mortal de *la Rêveuse* y del fin de la relación de Marin y ella.

¹⁰⁵ “La lira de nuevo está primero. El arco es segundo. El arco de Ulises es como una *kithara*. El arquero es como un citareda. La vibración de la cuerda del arco canta un canto de muerte.”, traducción PJ (pág. 21).

¹⁰⁶ “El arco es la muerte a distancia: la muerte inexplicable. Más exactamente: la muerte tan invisible como la voz. Cuerda vocal, cuerda de lira, cuerda del arco son una única cuerda: tendón o nervio de animal muerto que emite el sonido invisible que mata a distancia”

¹⁰⁷ “El arco de plata emitió un aullido aterrador”, traducción PJ (pág. 21).

2.4. La construcción y destrucción de la intimidad de Madeleine y Marais a través del espacio y la música.

Xavier Martin, en su artículo *Pascal Quignard et les portes du féminin* (2017), habla de la importancia de las puertas, de los sitios de paso, en las novelas de Quignard y se enfoca en una característica en particular: «On a bien ici une autre variante du motif de “la porte fermée qui tue”. Elle tue tout espoir de vie insouciant, comblée, agréable»¹⁰⁸ (pág. 139). La puerta que mata, el límite entre la vida y la muerte, también está presente en la novela de Quignard, *Tous les matins du monde* (2018); como se vio en los dos anteriores subcapítulos, la relación de Madeleine y Marin se inaugura el momento en que ella lo recibe en el umbral de la puerta de su casa y lo deja pasar sin ningún resquemor. En *Tous les matins du monde* (2018), lo femenino abre un espacio particular para el hombre, a diferencia de otras novelas de las que habla Martin, como *L'occupation américaine*¹⁰⁹ (1994), en la que el personaje femenino conserva un lugar específico al que los hombres no pueden entrar: «Ce roman met en évidence, chez Quignard, l'existence de lieux spécifiquement féminins qui sont interdits aux hommes»¹¹⁰ (2017, pág. 137), o *Vie secrète*¹¹¹ (1998), en la que el personaje femenino es el que decide cuándo el hombre puede entrar: «Avec Némie Satler, la thématique ne concerne pas seulement l'accès à l'espace féminin, autorisé ou interdit, mais la visibilité de cet accès, car le jeune homme ne doit pas être vu entrant chez Némie.»¹¹² (pág. 138). En *Tous les matins du monde* (2018), Madeleine no vacila en dejar entrar a Marin a su casa, tampoco vacila cuando su

¹⁰⁸ “Encontramos aquí otra variación del motivo de «la puerta cerrada que mata». Mata toda esperanza desenfadada, llena, agradable”.

¹⁰⁹ *La ocupación americana*.

¹¹⁰ “Esta novela pone en evidencia, en Quignard, la existencia de espacios específicamente femeninos que son prohibidos a los hombres”.

¹¹¹ *Vida secreta*.

¹¹² “Con Némie Satler, la temática no concierne únicamente el acceso al espacio femenino, autorizado o prohibido, más bien la visibilidad de este acceso, porque el joven no debe ser visto entrando al hogar de Némie”.

padre lo expulsa y ella se convierte en el puente entre el conocimiento de su padre y Marin. El primer límite entre espacios es el umbral de la puerta de la casa de Madeleine, el siguiente espacio al que accederá Marin será el cuarto de Madeleine, poco a poco Marin habitará los espacios íntimos de Madeleine.

La separación de los espacios dicta una evolución en el relato, Marin es puesto a prueba una primera vez por Sainte Colombe que, a diferencia de Madeleine, juzga al joven aprendiz en cuanto comienza a tocar en su salón. Marin volverá para averiguar si sus cualidades musicales están a la altura para convertirse en aprendiz de Sainte Colombe y Madeleine es la encargada de recibirlo, le permite la entrada sin vacilar. Desde su primer encuentro, Madeleine ya se siente atraída por Marin: «Madeleine le trouva très beau et le fit entrer dans la salle.»¹¹³ (Quignard, 2018, p. 40); «Madeleine prêta sa viole. Marin Marais était encore plus confus et rouge que lorsqu’il était rentré dans la maison.»¹¹⁴ (p. 46). Ella y Marin tejen su intimidad desde estos primeros encuentros, ella le presta su viola da gamba, él la toca, la utiliza para convencer a Sainte Colombe y para que lo acepte como su aprendiz. En esos pequeños gestos, como la primera opinión que Madeleine tiene de Marin, o el bochorno de Marin frente a Madeleine, dan cuenta de la construcción de un mundo íntimo entre los dos personajes que no se permea al exterior. Pese a que la música es el objetivo que lleva a Marin a la casa de Sainte Colombe, con el encuentro de Madeleine surge otra intención que lo llevará a crear un vínculo —en un primer momento musical, y luego amoroso—. Incluso, cuando otros personajes se encuentran cerca de la pareja, suceden cosas entre los amantes que no captan los demás, como cuando Marin y Madeleine están conversando con Sainte Colombe en el jardín y él le pregunta a Marin si planea casarse con su hija:

¹¹³ “A Madeleine le pareció muy guapo y lo hizo pasar a la sala”, traducción RF (pág. 35).

¹¹⁴ “Madeleine prestó su viola. Marin Marais se hallaba todavía más confuso y rojo que cuando había entrado a la casa.”, traducción RF (pág. 39).

— Désirez-vous épouser ma fille aînée ? (...) Elle vint s’asseoir dans l’herbe auprès de Marin Marais (...) Son père regardait, au-delà du saule, les forêts vertes. Elle regarda la main de Marin qui l’approchait lentement. Il posa ses doigts sur le sein de Madeleine et glissa lentement jusqu’au ventre. Elle serra les jambes et frissonna. Monsieur de Sainte Colombe ne pouvait les voir. Il était occupé à parler¹¹⁵ (Quignard, 2018, p. 73).

El episodio íntimo entre ellos dos sucede a unos pocos metros de Sainte Colombe; el mundo interior de Marin y Madeleine se cierra en sí mismo, solo deja una brecha para que los dos amantes intercambien palabras con Sainte Colombe, mientras que la intensidad del encuentro va creciendo. La contigüidad desde el tacto descrita por Bal (1990) crece con los movimientos de la mano de Marin (pág. 102), desde el roce, a diferencia de la comunicación con Sainte Colombe que se basa únicamente en el sonido —un sonido alejado del tacto—, el sonido que crea una distancia entre los interlocutores: «Le son, la langue s’entendent et ne se touchent ni se voient.»¹¹⁶ (Quignard, 2016, pág. 38), Sainte Colombe solo presta atención a lo que escucha y a lo que le interesa —su vista está perdida en el horizonte, en el bosque—. En este pasaje, el mundo íntimo de Madeleine y Marin sí conserva aún un rastro de la musicalidad que lo vio nacer. Cuando Marin y Madeleine se reúnen a escondidas, después de que Sainte Colombe lo haya expulsado, el tocar, tañer el instrumento de cuerdas evoluciona en el tocar de los cuerpos:

Marin Marais venait en cachette de Monsieur de Sainte Colombe. Madeleine lui montrait sur sa viole tous les tours que son père lui avait enseignés. Debout devant lui, elle les lui faisait répéter, disposant sa main sur la touche, disposant le mollet

¹¹⁵ “—¿Desea usted casarse con mi hija mayor? (...) Vino a sentarse en el pasto al lado de Marin Marais (...) Su padre miraba, más allá del sauce, los bosques verdes. Ella miró la mano de Marin que se le aproximaba lentamente. Puso sus dedos sobre un pecho de Madeleine y los deslizó hasta su vientre. Ella apretó las piernas y sintió un escalofrío. El Señor de Sainte Colombe no podía verlos. Estaba hablando”, traducción RF (pág. 58).

¹¹⁶ “El sonido, la lengua, se oyen y no se tocan ni se ven.”, traducción PJ (pág. 22).

pour repousser l'instrument en avant et le faire résonner, disposant le coude et le haut du bras droit pour l'archet. Ainsi ils se touchaient. Puis ils se baisèrent dans les coins de l'ombre. Ils s'aimèrent.¹¹⁷ (Quignard, 2018, p. 71).

El tocar el instrumento pasa a ser un tocar el cuerpo de su maestra, de su amante. Madeleine dirige las manos de Marin para que, de su viola da gamba, nazca un sonido cada vez más puro; en esta búsqueda de la perfección musical el contacto físico de los dos personajes evoluciona del contacto que busca el lugar indicado en el diapasón del instrumento, al contacto íntimo entre Marin y Madeleine.

Volviendo al episodio en que Sainte Colombe pregunta a Marin si quiere casarse con su hija, Madeleine se estremece con el contacto de los dedos de Marin, deja paso a una vibración por todo su cuerpo, Marin tañe con la punta de sus dedos el cuerpo de Madeleine como tañe una cuerda de un registro bajo de su viola da gamba, con un movimiento delicado la cuerda provoca un sonido casi inadvertido, una vibración sutil, como el estremecimiento que recorre el cuerpo de Madeleine —la resonancia es la cualidad del sonido en la que se explica cómo cierta vibración u oscilación tienden a generar temblores, estremecimientos en el cuerpo u objetos, por la cualidad física de los mismos (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2019)—, se puede comparar así la vibración del cuerpo de Madeleine con la vibración de la cuerda de la viola de Marin, la caricia del músico genera vibraciones que se convierten en música. Quignard (2016), en *La haine de la musique*, rescata una antigua palabra francesa, *tarabust*:

Il y a un vieux verbe français qui dit ce tambourinement de l'obsession. Qui désigne ce groupe des sons asèmes qui toquen la pensée rationnelle à l'intérieur

¹¹⁷ “Marin Marais venía a escondidas del Señor de Sainte Colombe. Madeleine le enseñaba en su viola todos los secretos que había aprendido de su padre. De pie, frente a él, se los hacía repetir, colocándole la mano sobre el diapasón, corrigiendo la posición del tobillo para echar hacia adelante el instrumento y favorecer así su resonancia, acomodándole codo y brazo derechos para el manejo del arco. Se besaban en los rincones. Se amaron.”, traducción RF (pág. 57).

du crâne et qui éveillent ce faisant une mémoire non linguistique. (...) Le mot tarabust est lui-même querellé entre le groupe de ce qui rabâche et le groupe de ce qui tambourine. (...) le groupe *tabustar* (frapper, *talabussare*, *tamburare*, la famille des résonateurs, des tambours).¹¹⁸ (pp. 62, 63).

Madeleine tiembla cuando Marin la toca, se estremece con un movimiento que no viene de una voluntad racional, inmediatamente su cuerpo responde a la presencia de Marin. Tal y como lo afirma Quignard, Madeleine siente un *tarabust* que escapa de un pensamiento lógico, su cuerpo reacciona y el roce de los dedos de Marin resuena en todo su cuerpo, abandonándose a la unión en su mundo íntimo, alejado y separado de lo que sucede a su alrededor. Este tamborileo, que atraviesa el cuerpo de Madeleine, ocurre a unos pocos pasos de su padre, Marin es el único que lo percibe. En el último instante de vida de Madeleine sus rodillas tiemblan, se sacuden: «Quand ses pieds rencontrèrent le vide, elle poussa un cri ; une brusque secousse prit ses genoux.»¹¹⁹ (Quignard, 2018, pág. 106). El *tarabust* acompaña a Madeleine hasta el final de su existencia, aunque esta vez Marin ya no está presente.

El capítulo XXV —condensado en dos párrafos—, que sigue al encuentro final de los dos amantes, inicia con Marin subiendo a la carroza y cerrando la puerta: «Lui-même posa son talon à torsades d’or et de rouge sur le marchepied, s’engoufra, ferma la porte dorée.»¹²⁰ (p. 105) y acaba con el suicidio de Madeleine. Es así como la tesis de Martin (2017) se cumple —las puertas que matan—. Marin cierra la puerta del carruaje, esa será

¹¹⁸ “Hay un viejo verbo francés que dice ese tamborileo de la obsesión. Que designa ese grupo de sonos asemánticos que turban el pensamiento racional al interior del cráneo y al hacerlo despiertan una memoria no lingüística. (...) El mismo vocablo tarabust se querella entre el grupo de lo que machaca y el grupo que tamborilea. (...) el grupo tabustar (golpear, talabussare, tamburare, la familia de los resonadores, de los tambores).”, traducción PJ (pág. 36).

¹¹⁹ “Cuando sus pies no hallaron sino vacío, pegó un grito; una brusca convulsión sacudió sus rodillas.”, traducción RF (pág. 88).

¹²⁰ “Él mismo posó su talón entorchado en oro y carmesí sobre el estribo, desapareció en el coche y cerró la portezuela dorada.”, traducción RF (pág. 87).

la última imagen que Madeleine conservará de él, pese a que ella se toma el tiempo de escuchar por última vez *la Réveuse*, la puerta, la separación de un espacio, termina con su vida. La intimidad se quiebra, el portazo divide a los dos antiguos amantes y no deja posibilidad alguna para que la relación vuelva a darse. La música como puente pierde también el sentido, tras una puerta el sonido se distorsiona y solo el que esté realmente interesado en discernir y encontrar su secreto —como se explicará en el siguiente capítulo con Marin Marais y la cabaña de Sainte Colombe— hará un esfuerzo para tratar de escuchar el sonido que se permea de adentro hacia afuera, posando su oreja sobre la madera.

La música es el primer impulso por el que Marin se une a Madeleine. El espacio permite que sucedan los encuentros, lo que provocará que la música vaya mutando hacia la conformación de una unión íntima; pese a que Madeleine conoce la intención de Marin, ella permite que Marin sea aceptado en el mundo de su intimidad. Martin (2017), en su artículo, habla de las puertas del mundo de Quignard como puertas femeninas en las que la sexualidad tiene un rol importante:

La sexualité a une très grande importance dans l'œuvre de Quignard, elle est un moyen d'accéder au paradis, elle permet d'ouvrir des portes, d'ouvrir « la » porte, l'unique porte de l'ancienne maison, le ventre maternel. Faire l'amour est donc une expérience fondamentale pour les amants car, dans l'acte charnel, ils « déverrouillent en s'assemblant une seule et unique porte.¹²¹ (pág. 140).

Madeleine permite que Marin cruce la puerta que lleva a su intimidad —en el siguiente capítulo se estudiará por qué Marin busca la figura femenina, volver al vientre materno, a causa de la pérdida de su voz—, poco a poco los dos personajes abandonan el

¹²¹ “La sexualidad tiene una gran importancia en la obra de Quignard, es un medio para llegar al paraíso, permite abrir las puertas, de abrir «la» puerta, la única puerta de la casa antigua, el vientre materno. Hacer el amor es una experiencia fundamental para los amantes porque, en el acto carnal, ellos desbloquean al juntarse una sola y única puerta”.

mundo o espacio de la práctica musical para llegar a los espacios de los encuentros amorosos y sexuales: el primer beso aparece y sella la promesa de la transmisión del conocimiento de su padre —que Madeleine guarda, como guarda su intimidad—: «Ils s’embrasèrent»¹²² (Quignard, 2018, pág. 70); sucede también la revelación del cuerpo de Madeleine que enloquece a Marin: «Elle dégrafa le haut de sa robe, écarta sa chemise de dessous. Sa gorge jaillit. Marin Marais ne put qu’y jeter son visage»¹²³ (pág. 82) — episodio que se interrumpe cuando su padre la llama—; y el penúltimo encuentro de Madeleine y Marin, cuando la unión ya se ha consumado: «Ils étaient à demi nus dans la chambre de Madeleine. Marin Marais s’adossa au montant du lit. Il lui disait : — Je vous quitte. Vous avez vu que je n’avais plus rien au bout de mon ventre pour vous.»¹²⁴ (p. 86). Tal y como lo afirma Martin (2017), las puertas de la sexualidad de Madeleine se van abriendo, dejando espacio para que la relación de los dos personajes crezca, el mundo íntimo se va conformando hasta que llega el momento de separación, que también vuelve a presentar un esquema de puertas que se cierran, de una forma más precipitada. Marin se despide de Madeleine, después de decirle que la va a dejar. Cuando Madeleine está enferma en su cama y pide que toquen *la Rêveuse*, Marin vuelve a aparecer, el contacto trata de limitarse al habla y a la música. Lo que provoca que el contacto físico de los dos personajes, en este episodio, cambie:

Mademoiselle de Sainte Colombe ôta brusquement le drap de son lit. Monsieur Marais recula avec tant de précipitation qu’il détacha le rideau de lit qui se déplaia.

¹²² “Se besaron”.

¹²³ “Se desabrochó el vestido y se abrió la camisa. Sus pechos brotaron. Marin Marais no pudo más que hundir su rostro en ellos.”, traducción RF (pág. 65).

¹²⁴ “Estaban semi desnudos en el cuarto de Madeleine. Marin Marais se apoyó en la cabecera de la cama. Le decía: —La voy a dejar. He podido notar que ya no tengo nada para usted en la punta de mi vientre.”, traducción RF (pág. 69).

Elle avait relevé sa chemise pour descendre, il lui voyait les cuisses et le sexe tout nus.¹²⁵ (págs. 103, 104).

El cuerpo de Madeleine ya no provoca una respuesta positiva en Marin —se limita a retroceder—, ella ya no es el anzuelo que logra atrapar al antiguo amante. Marin se acerca una sola vez al cuerpo de Madeleine, cuando la empuja para que vuelva a acostarse: «Elle cherchait à grimper de nouveau dans son lit mais il était trop haut. Il l’aida, poussant ses fesses maigres».¹²⁶ (p. 104). Pese al rechazo que provoca el cuerpo de Madeleine, Marin accede a tocar *la Rêveuse*, la llama de lo sexual se encuentra enterrada y apagada. La puerta de la sexualidad de Madeleine está abierta mientras dura su relación, permitiendo que el mundo íntimo crezca, cuando se cierra la puerta, lo único que puede volver es la música y el recuerdo que trae.

La música guía los encuentros de los dos personajes y va, poco a poco, forjando una relación íntima, en la que los cuerpos no solo se dedican a tocar los instrumentos, sino que comienzan a abrirse al otro, atraídos por el trance musical, como un señuelo que los lleva a estallar en un último encuentro amoroso y en un último encuentro de vida, *la Rêveuse* sella y resume la relación que Madeleine mantiene con Marin y viceversa. Las salas de ensayo dan paso al cuarto de Madeleine, el lecho íntimo de una pareja. La viola da gamba de Madeleine, como su dueña, vuelve a sentir la cercanía de Marin, al menos una última vez, lo que consume por completo la relación ya casi completamente resquebrajada de la pareja.

¹²⁵ “La Señorita de Sainte Colombe apartó bruscamente la sábana que la cubría. El Señor Marais retrocedió con precipitación tal que arrancó la cortina de la cama y esta se desplegó. Se había levantado el camisón para bajarse de la cama y se veían los muslos y el sexo desnudos.”, traducción RF (pág. 85)

¹²⁶ “Quiso subirse de nuevo a la cama, pero le quedaba muy alta. La ayudó, empujando lo que quedaba de sus nalgas.”, traducción RF (p. 85).

3. La relación entre el espacio de la infancia de Marin Marais y el espacio de su juventud y madurez, atravesados por la música.

3.1. La caracterización espacial: de la iglesia a la casa de Saint Colombe.

Desde el inicio de la novela los espacios en los que Marin Marais se ve inmerso están conectados con la evolución del personaje. Cuando Marin hace un recuento de su vida, frente a Sainte Colombe y a sus hijas, en su primera visita —apenas es un joven de 17 años (Quignard, 2018, p. 40)— se presentan dos lugares importantes: la cordonería y la iglesia. Sus cualidades vocales le permiten ser parte del coro de la iglesia que queda a las puertas del castillo del Louvre: «à l'âge de six ans, avait été recruté à cause de sa voix pour appartenir à la maîtrise du roi dans la chanterie de l'église qui est à la porte du château du Louvre.»¹²⁷ (p. 41) y, antes de cumplir 6 años, habita en la zapatería de su padre:

Quand il était arrivé à la cordonnerie, après qu'il eut salué son père, il n'avait pu retenir plus longtemps ses sanglots et était monté avec précipitation s'enfermer dans la pièce où on disposait le soir les paillasses, au-dessus de l'atelier où son père travaillait. (p. 43).¹²⁸

Marin se relaciona con estos espacios desde dos tipos de temperamentos. El recuerdo del coro de la iglesia está asociado con una niñez feliz, de placeres y de estudio: «il avait (...) appris ses lettres, appris à noter, à lire et à jouer de la viole autant qu'il restait de temps disponible»¹²⁹ (p. 41); «son enfance et le Louvre, les plaisirs de la voix à la

¹²⁷ “a la edad de seis años, había sido escogido por su voz para pertenecer al coro real de la escolanía de la iglesia que se halla a puertas del castillo Louvre”, traducción RF (pág. 35).

¹²⁸ “Cuando hubo llegado a la zapatería, tras haber saludado a su padre, no pudo contener más el llanto y subió a toda prisa a encerrarse en el cuarto en donde se disponían por la noche los colchones, justo encima del taller”, traducción RF (pág. 37).

¹²⁹ “había aprendido sus letras, sus notas, a leer y a tocar la viola en el poco tiempo que les dejaban”, traducción RF (pág. 36).

chapelle, les jeux dans le petit jardin du cloître»¹³⁰ (p. 42), delimitado por el cambio de su voz y el regreso a la zapatería de su padre. En este último espacio Marin no se siente a gusto, la zapatería se convierte en el espacio aborrecido: «Il haïssait l’odeur d’urine où les peaux macéraient et l’odeur fade du seau d’eau (...) La cage aux serins et leurs piailllements, le tabouret à lanières qui grinçait, les cris de son père — tout lui était insupportable.»¹³¹ (p. 44). En estos dos espacios están impregnados los recuerdos de la felicidad, el coro de la iglesia, y la desolación, la zapatería de su padre.

Pimentel (2001), en *El espacio en la ficción*, se refiere a la descripción como un método en el que el individuo caracteriza al mundo desde una perspectiva en particular: “Describir es construir un texto con ciertas características que le son propias, pero, ante todo, es adoptar una actitud frente al mundo” (pág. 16); o bien habla de la práctica discursiva de la descripción como “el instrumento privilegiado del orador que intenta recrear la escena ante los ojos de su público para convencerlo” (pág. 17). La iglesia y la zapatería se construyen desde la perspectiva de Marin, marcada por las diferentes experiencias que construyen estos dos mundos, que luego se formularán desde el recuerdo de Marin, cuando se presenta frente a Sainte Colombe y sus hijas. Al describir estos dos espacios Marin toma una postura frente a ellos, los dota de un significado propio, para exponer así su posición frente al mundo, atravesada por la música. Para Pimentel (2001) la descripción se somete a una “síntesis icónica” en la que se descubre la posibilidad de lo analítico y lo sintético:

Queda en esto implícita una fe en el poder de las palabras para reproducir el objeto ausente. Y es que la dimensión sensible —en especial visual— de los efectos de

¹³⁰ “su infancia y el Louvre, los placeres de la voz en la capilla, los juegos en el pequeño jardín del claustro”, traducción RF (págs. 36, 37).

¹³¹ “Odiaba el olor a orines en el maceraban las pieles y el olor soso de la cubeta con agua (...) La jaula de los canarios y su griterío, el chirrido del taburete con correas, los gritos de su padre”, traducción RF (pág. 38).

sentido que produce una descripción oculta los procesos de significación verbal, en la construcción de un texto, tras una especie de síntesis icónica. (...) “Poner un objeto a la vista” (síntesis icónica) y “darlo a conocer por medio de los detalles de todas las circunstancias más interesantes” (análisis) —en otras palabras “ver” y “conocer”, lo sensible y lo inteligible— resume el contradictorio ideal de una descripción tanto “viva” como “detallada”. (pág. 18).

Marin pone a disposición de su audiencia, con la ayuda de sus recuerdos, estos espacios desde un punto de vista propio, aportando un significado tanto de las percepciones que afloran en su memoria, como también de la comprensión que tuvo de los espacios y de los eventos que sucedieron en cada uno de ellos. Se establece así una relación ligada a la vivencia de Marin en cada espacio, así como de sus recuerdos que llevan, dentro de la novela, la descripción de estos. Bal (1990) establece que existe un vínculo fuerte entre el mundo y las personas que lo habitan, en la construcción de la fábula, “nunca se podrá eludir el hecho evidente de que la literatura está hecha por, para y —normalmente— sobre gente. Las relaciones entre la gente y el mundo serán por tanto de sempiterna importancia en las fábulas” (pág. 44). La construcción de los espacios desde el recuerdo de Marin tiene, en *Tous les matins du monde*, una importancia para el desarrollo del argumento y también, como se vio antes con lo aportado por Pimentel, establece la posibilidad de expresión de una visión particular del mundo desde los ojos de Marin, pese a que ni la iglesia, ni la zapatería se encuentren frente a la familia de Sainte Colombe o frente a los ojos del lector. Los objetos se ponen a la vista junto con un análisis de la situación que se elabora desde el discurso de Marin.

Si se vuelve a los espacios descritos por Marin, la iglesia y la zapatería, es posible encontrar una coherencia entre el espacio y los objetos descritos con la emocionalidad de Marin —sus sentimientos se permean en su descripción—. En sus recuerdos, Marin

describe el espacio y los objetos del coro de la iglesia como un lugar y elementos en los que la música invade la vida, en el que el trabajo musical no le produce ninguna incomodidad:

La chantrerie de l'église qui est à la porte du château du Louvre. Pendant neuf ans, il avait porté le surplis, la robe rouge, le bonnet carré noir, couché dans le dortoir du cloître et appris ses lettres (...) et à jouer de la viole autant qu'il restait de temps disponible, les enfants ne cessant de courir à l'office des matines (...) les plaisirs de la voix à la chapelle, les jeux dans le petit jardin du cloître (Quignard, 2018, pp. 41, 42).¹³²

Marin empieza por describir las vestimentas que lo acompañan mientras es parte del coro de la iglesia: el manto, el vestido y el sombrero caracterizan al espacio en el que se encuentra, son objetos que lo acompañan en el aprendizaje de las letras, de la música, de conocer su voz para cantar y de tocar la viola da gamba. Desde ese momento la viola está presente y Marin practica con ella el tiempo que no se encuentra cantando en el coro, se transforma progresivamente en una suerte de apoyo en su vida, otra vertiente en la música. El cambio de voz es lo que marca la separación entre “los placeres de la voz en la capilla” —allí Marin se encuentra feliz sin nada que lo turbe— y lo horrendo de volver a la zapatería de su padre.

En cuanto Marin sigue con la descripción de la zapatería de su padre su temperamento cambia, llega con las lágrimas en los ojos —después de haber sido expulsado del coro— y comienza la descripción del sitio en el que suele descansar:

¹³² “la escolanía de la iglesia que se halla a las puertas del castillo Louvre. Durante nueve años había vestido sobrepelliz, hábito rojo, bonete cuadrado negro, se había acostado en el dormitorio del claustro y había aprendido sus letras (...) y a tocar la viola en el poco tiempo que les dejaban a los niños las constantes carreras entre el oficio de las maitines (...) los placeres de la voz en la capilla, los juegos en el pequeño jardín del claustro”, traducción RF (págs. 35, 36, 37).

Il n'avait pu retenir plus longtemps ses sanglots (...) Son père, l'enclume ou bien la forme en fer sur la cuisse, ne cessait de taper (...) Ces coups de marteau lui faisaient sauter le cœur et l'emplissaient de répugnance. Il haïssait l'odeur d'urine où les peaux macéraient et l'odeur fade du sceau d'eau sous l'établi (...) La cage aux sereins et leur piallements, le tabouret à lanières qui grinçait, les cris de son père — tout lui était insupportable. Il détestait les chants d'oiseux ou grivois que son père fredonnait, détestait sa faconde, sa bonté même, même ses rires et ses plaisanteries quand un client pénétrait dans l'échoppe. (p. 44).¹³³

Aquí, el sonido y el olor se unen a la vista en la descripción, las pieles que desprenden el olor a orina, que repele a Marais, se agrupan junto al balde de agua, uno a uno los objetos llenan el espacio, desde un abanico de diversos sentidos. La descripción recorre los objetos del taller de zapatería hasta llegar al padre de Marin, quien goza del mismo rechazo que las pieles que maceran, pese a que, según Marin, es un hombre bondadoso. A diferencia de la alegría que viene del recuerdo del coro de la iglesia, la alegría que podría suscitar la bondad del padre e incluso las risas que reciben a los nuevos clientes, no se comparan con lo vivido en la iglesia. En este pasaje, Marin ya no describe su vestimenta, todo lo que lo rodea inunda su percepción del espacio, se presenta desprovisto de algo que lo recubra, lo que lo acerca más a los objetos y sensaciones que lo rodean. Marin está casi descubierto frente a los olores repugnantes y a los cantos de su padre. La música que sale de la boca de su padre se convierte en un recuerdo de lo perdido, un recuerdo borroso casi inaudible desde un punto de vista musical —«fredonner» viene a ser cantar sin articular, un sonido que viene de una onomatopeya (Picoche, 1993, pág.

¹³³ “No pudo contener más el llanto (...) Con la horma sobre la pierna, su padre no dejaba de golpear (...) Esos martillazos lo sobresaltaban y lo llenaban de asco. Odiaba el olor a orines en el maceraban las pieles y el olor soso de la cubeta con agua bajo el banco (...) La jaula de los canarios y su griterío, el chirrido del taburete con correas, los gritos de su padre: todo le parecía insoportable. Detestaba las tonadillas y las canciones verdes que su padre canturreaba, detestaba sus aspavientos, y hasta su bondad y sus risas y bromas cuando entraba un cliente a la tienda.”, traducción RF (págs. 37, 38).

542)— de lo que fue su vida antes de perder la voz. La iglesia y el canto que encuentra Marin, canto que se inscribe en una tradición religiosa como lo afirma Zambrano (2013), citando a otro compositor del barroco: “Victoria, que de niño fue cantor de la catedral de Ávila (...) y de adulto clérigo jesuita, es quizás el más famoso de entre los polifonistas españoles del siglo XVI” (pág. 58), se diferencian del «fredonner» de su padre. Allí Marin aprende a utilizar su voz y a alejarla de los cánticos de entre dientes de su padre.

Quignard, en *La haine de la musique*, habla de la cercanía de la visión, la escucha y la vergüenza —que se encuentran en la descripción de la zapatería—:

Audition et honte sont jumelles. Dans la Bible, lors du recit de la Gènesse, arrivent en même temps la nudité anthropomorphe et l’audition du « bruit de Ses pas ». Après avoir mangé le fruit de l’arbre qui dénude, le premier homme et la première femme, en même temps, entendent le bruit de Yahvé-Élohim qui se promène dans le jardin à la brise du jour et voient qu’ils sont nus et se réfugient pour dissimuler leurs corps (...) C’est ensemble qu’arrivent dans l’Éden la guette sonore et la honte sexuelle. La vision et la nudité, l’audition et la honte sont la même chose. (p. 203).¹³⁴

Así como los chillidos del taburete o los golpes del martillo de su padre lo alejan de la musicalidad del espacio de la iglesia y lo llevan a un lugar en el que el desorden inunda todo el espacio, la voz y el canto de su padre lo alejan del mundo académico musical de la iglesia, Marin siente vergüenza de tener un padre así, en el que no puede rescatar nada musical, en el que ni ritmo ni melodía dicen nada —a diferencia de la iglesia y,

¹³⁴ “Audición y vergüenza son gemelas. En la Biblia, cuando el relato del Génesis, llegan al mismo tiempo la desnudez antropomórfica y la audición del “ruido de Sus pasos”. Después de haber comido el fruto del árbol que desnuda, el primer hombre y la primera mujer oyen al mismo tiempo el ruido de Yahvé-Élohim que pase por el jardín en la brisa del día. Ven que están desnudos y se ocultan para disimular sus cuerpos (...) Juntos llegan al Edén el acecho sonoro y la vergüenza sexual. La visión y la desnudez, la audición y la vergüenza, son lo mismo.”, traducción PJ (1998, pág. 111).

posteriormente, la cabaña de Sainte Colombe en el que la música es un señuelo para Marin—.

La dualidad entre los dos espacios descritos se construye también desde la presencia y la ausencia de vestimenta que recubre a Marin en cada uno de ellos. En la iglesia, Marin se siente protegido, las distintas vestimentas —el manto, el vestido y el sombrero— acogen a Marin, a diferencia de la descripción que brinda del taller de su padre, en el que se siente rodeado de todos los ruidos y objetos que lo repelen. En la zapatería, no encuentra ninguna posibilidad de un refugio. Martín (2017) habla de la importancia de la figura del vientre materno en la escritura del autor de *Tous les matins du monde* (2018): «Quignard utilise très souvent le terme « porte » pour désigner un passage à franchir afin d’atteindre un lieu qu’il fantasmait dans son écriture : le monde paradisiaque de la vie intra-utérine.»¹³⁵ (pág. 140). La iglesia puede compararse al mundo del vientre materno del que Marin se siente expulsado después del cambio de su voz; en el coro de la iglesia Marin se siente arropado, tal y como el vientre envuelve a la vida que crece en él. Llega el momento de la expulsión, del resquebrajamiento del espacio en el que está —del resquebrajamiento de la voz—, Marin se encuentra solo en la zapatería de su padre, los olores y las sensaciones llegan a él directamente, sin ningún filtro entre él y el mundo que lo rodea. La pérdida de voz —y su futuro cambio— se asemejan a otro nacimiento en la vida de Marin, nace el joven que busca en la música —como profesión, como instrumentista y compositor— su voz y añora el espacio seguro del coro de la iglesia.

Existe otro lugar que se sitúa entre el recorrido que Marin hace de la iglesia a la zapatería de su padre, el río Sena. Según Ball (1990), es necesario que el autor haga una selección de los acontecimientos: “Pero un desarrollo también exige una selección. No se

¹³⁵ “Quignard utiliza con mucha frecuencia el término “puerta” para designar un pasaje que se debe franquear, con la finalidad de llegar a un lugar que fantasma en su escritura: el mundo paradisiaco de la vida intrauterina”.

presenta toda una vida, sino partes de ella; otras se desechan, se abrevian, o se resumen. Otras se elaboran, se les da representación especialmente detallada.” (Bal, 1990, pág. 48). De manera que el texto del pasaje del Sena, pese a que es un espacio de paso para Marin, adquiere un valor especial. Ball (1990) afirma también:

Si el pensamiento espacial es verdaderamente una propiedad humana, no sería sorprendente que los elementos de este campo jugasen un importante papel en cada fábula, y luego investigar si existe alguna conexión entre el tipo de elementos, la identidad de los actores, y el lugar. (pág. 51).

La descripción del Sena gana así importancia en el relato por la conexión entre la percepción que el joven Marin tiene de ella y lo ocurrido momentos antes. Con la pérdida de su voz y el futuro cambio de registro vocal, que le impiden seguir en el coro de la iglesia, una herida aparece en la vida de Marin, la herida de nacimiento, del paso de un espacio a otro —dictado por la condición de su cuerpo que le impide cantar—. El Sena se convierte así en una imagen que describe su situación, su emocionalidad y la pérdida:

Il se mit à courir dans la rue, passa le For-L’Evêque, descendit la pente et s’immobilisa. La Seine était couverte par une lumière immense et épaisse de fin d’été, mêlée à une brume rouge. Il sanglotait et il suivit la rive pour retourner chez son père. (...) Les hommes nus et les femmes en chemise se lavaient dans la rivière, l’eau au mollet. Cette eau qui coulait entre ces rives était une blessure qui saignait. La blessure qu’il avait reçue à la gorge lui paraissait aussi irrémédiable que la beauté du fleuve.¹³⁶ (Quignard, 2018, p. 42).

¹³⁶ “Se lanzó a correr por la calle, dejó atrás For-L’Evêque, bajó la cuesta empinada que llevaba al arenal y se detuvo. El Sena estaba cubierto por una luz inmensa y espesa de fin de verano, mezclada con una bruma rojiza. Sollozaba y siguió la orilla para regresar a casa de su padre. (...) Los hombres desnudos y las mujeres con camisa se lavaban en el río, con los tobillos en el agua. El agua que corría entre esas orillas era una herida que sangraba. La herida que le había sido infligida en la garganta la parecía igual de irremediable que la belleza del río.”, traducción RF (1997, pág. 36).

En este fragmento, en la descripción del espacio del Sena, lo líquido y el color rojo se destacan como los elementos principales. Se hace énfasis en el correr del agua que se junta con las lágrimas de Marin y se refuerza la idea de la herida —el Sena se encuentra rodeado de el color rojizo de una bruma, que se refuerza por los colores anaranjados del otoño—, la sangre que implica a su vez el nacimiento de Marin y su garganta desgarrada, que no puede entonar las viejas melodías de su niñez. Los cuerpos desnudos de los hombres en el agua —los únicos desnudos son los hombres las mujeres llevan una camisa, los hombres son los únicos a los que les cambia la voz— presagian la desnudez que encontrará Marin en el taller de su padre, desprovisto de su voz y de todos los elementos que lo recubren cuando es parte del coro de la iglesia. Se ve lo desnudo de su nacimiento que lo lleva a otra etapa de su vida, Quignard enfatiza esta característica cuando, al final del párrafo habla del pubis de Marin: «Il se sentait seul, comme une bête bêlante, le sexe épais et poilu pendant entre les cuisses»¹³⁷ (p. 43). La juventud de Marin se sobrepone a su niñez, la pérdida de su voz se refleja en los cambios de su cuerpo. Sexo y voz se interrelacionan en el relato del crecimiento de Marin, como en su nacimiento, en el que la voz —el primer grito del infante— se manifiesta al salir del útero materno; ahora la voz se pierde, cuando Marin sale del coro de la iglesia, sin más remedio se ve obligado a buscar aquello que le fue arrebatado, desde su nuevo instrumento. Por otra parte, Quignard habla de la relación cercana entre la pérdida de la voz y el sexo masculino:

Toute castration est aussitôt vocale et l'est peut-être tout d'abord. Le développement des cartilages laryngés et des cordes vocales — qui est une opacification de ces cordes, un autre assombrissement, et pour ainsi dire la

¹³⁷ “Se sentía solo, como un animal que berrea, con su sexo grueso y peludo colgándole entre los muslos”, traducción RF (pág. 37).

confection des boyaux d'une viole lointaine — est indistinct du développement des bourses. (Quignard, 2015, p. 30).¹³⁸

Para el autor, el crecimiento del niño engendra el proceso de su pronta maduración sexual que, al mismo tiempo, es una madurez vocal que lleva a la pérdida de la voz suave, para que sea remplazada por un voz más gruesa —como las cuerdas de la viola da gamba—. Es así como la iglesia, relacionada a la infancia feliz de Marin, se ve remplazada por el espacio de la zapatería del padre de Marin, con el río Sena como espacio intermedio; imagen que Quignard vuelve a mencionar en *La leçon de musique* (2015):

Il descend sur la rive (...) Les pêcheurs, les porteurs d'eau, les hommes nus et les femmes en chemise qui se lavent. Il voit l'île, le pont, l'eau qui s'écoule, sans âge, au-delà du temps, dans la lumière épaisse, comme une blessure immortelle et presque apaisée à force de beauté.¹³⁹ (p. 21).

A su vez, el espacio de la zapatería será reemplazado por la cabaña de Sainte Colombe. La herida de Marin cicatrizará, pero el deseo de recuperar la música y voz perdidas se trasladará a la cabaña de Sainte Colombe, mientras él lo recibe como discípulo. Después de ser expulsado por el maestro, Marin se acercará a la cabaña a hurtadillas, sin rendirse, ansiará escuchar los ornamentos y las composiciones de su maestro. La cabaña se convertirá en un símbolo de un nuevo nacimiento de Marin.

La cabaña ocupa una gran importancia en la trama de la novela y en la construcción, tanto de los personajes —se convierte en una suerte de ermita para Sainte Colombe—, tanto de la relación entre los personajes —Marin y Madeleine se reúnen a escondidas para

¹³⁸ “Toda castración es inmediatamente vocal y lo es al inicio tal vez. El desarrollo de los cartílagos laríngeos y de las cuerdas —que es una opacificación de las cuerdas vocales, otro oscurecimiento, y para decirlo de otro modo la creación de tripas de una viola lejana— es indistinto del desarrollo del escroto”.

¹³⁹ “Desciende sobre la rívera (...) Los pescadores, los que acarrear el agua, los hombres desnudos y las mujeres en camisón que se lavan. Mira la isla, el puente, el agua que fluye, sin edad, más allá del tiempo, en la lumbre espesa, como una herida inmortal y casi apaciguada por la fuerza de la belleza.”

escuchar la música que toca Sainte Colombe en su cabaña—. De manera que, una vez que la relación de Marin y Madeleine se consume y se destruye, la cabaña se convierte en un elemento propio de la construcción del personaje Marin Marais. En cuanto Sainte Colombe permite que Marin entre a la cabaña y lo recibe como estudiante: «Monsieur de Sainte Colombe le fit entrer dans la cabane sur le mûrier et il l’accepta comme élève»¹⁴⁰ (Quignard, 2018, pág. 52), Marin puede realmente comenzar a conocer el arte de Sainte Colombe, músico con un renombre entre sus anteriores maestros: «Quand il le reçut, Monsieur Maugars lui demanda s’il avait entendu parler de la renommée de Monsieur de Sainte Colombe et de sa septième corde»¹⁴¹ (p. 45). Hasta que su relación con el maestro se rompe cuando este lo expulsa de su cabaña, después de enterarse que su pupilo toca frente al rey:

C’était le commencement du printemps. Il le poussait hors de sa cabane. Chacun la viole à la main, sans un mot sous la pluie fine, ils traversèrent le jardin en direction de la maison où ils rentrèrent en faisant du vacarme. (...) Madeleine vint embrasser Marin Marais qui lui dit (...) qu’il avait joué devant le roi à la chapelle.¹⁴² (p. 65).

La rabia de su maestro no aleja a Marin del *appeau*¹⁴³ musical, del que habla Quignard en *La haine de la musique* (2016, pág. 181), Marin es reacio a abandonar la música de la cabaña de su maestro, varias veces en el relato se acerca a ella a hurtadillas, sin que le importen las condiciones a las que se debe enfrentar: «Il arriva un jour où

¹⁴⁰ “El Señor de Sainte Colombe lo hizo entrar en la cabaña de la morera y lo aceptó como alumno”, traducción RF (1997, pág. 43).

¹⁴¹ “Al recibirlo, el Señor Maugars le preguntó si había llegado a sus oídos la fama del Señor de Sainte Colombe y su séptima cuerda”, traducción RF (pág. 38).

¹⁴² “Corrían los primeros días de la primavera. Sainte Colombe le ordenó que saliera de la cabaña. Viola en mano, sin decir palabra, bajo la llovizna, cruzaron el jardín en dirección a la casa y entraron haciendo ruido. (...) Madeleine se acercó a darle un beso a Marin Marais quien dijo (...) que había tocado para el rey en la capilla”, traducción RF (pág. 53).

¹⁴³ Señuelo

l'orage éclata alors que Marin Marais s'était embusqué sus la cabane et qu'ayant pris froid il éternua violement à plusieurs reprises.»¹⁴⁴ (Quignard, 2018, p. 72); «Durant trois ans, presque chaque nuit. Monsieur Marais se rendait á la cabane»¹⁴⁵ (pág. 109). En el último capítulo de *Tous les matins du monde* (2018), Marin se encamina hacia la cabaña de Sainte Colombe:

Enfin, l'an 1689, la nuit du 23^e, alors que le froid était vif, la terre prise du grésil, le vent piquant les yeux et les oreilles, Monsieur Marais galopa jusqu'au lavoir. La lune brillait. Il n'y avait aucun nuage. « Oh ! se dit Monsieur Marais, cette nuit est pure, l'air cru, le ciel plus froid et plus éternel, la lune ronde. J'entends claquer les sabots de mon cheval sur terre. C'est peut-être ce soir. » Il s'installa dans le froid serrant sur lui sa cape noire. Le froid était si vif qu'il avait glissé dessous une peau de mouton retournée. Cependant il avait froid aux fesses. Son sexe était tout petit et gelé. Il écouta à la dérobée. (p. 110).¹⁴⁶

El frío no es obstáculo para Marin, pese a que sus sentidos se encuentran exaltados —el viento que le llega a los ojos y a sus orejas—, Marin se sirve de su vista y de la escucha que poco a poco dan pistas favorables para la posibilidad de una noche diferente en la que por fin podrá escuchar la música de su antiguo maestro. El aire, la luna aclarada, el golpe de los cascos de su caballo anteceden a los primeros golpes melancólicos del arco de Sainte Colombe sobre la viola da gamba: «Sainte Colombe s'amusa à faire

¹⁴⁴ “Un día se desató una tormenta mientras Marin Marais se encontraba disimulado bajo la cabaña y, habiéndose resfriado, estornudó violentamente varias veces”, traducción RF (pág. 57).

¹⁴⁵ “Durante tres años, casi cada noche, el Señor Marais iba hasta la cabaña”, traducción RF (pág. 90).

¹⁴⁶ “Por fin, en el año de 1689, la noche del día 23, bajo un frío intenso, con la tierra cubierta de granizo y el viento horadándole ojos y orejas, el Señor Marais galopó hasta los lavaderos. Brillaba la luna. No había ninguna nube. “¡Oh!” se dijo el Señor Marais, “qué pura la noche, qué crudo aire, el cielo está más frío y es más eterno; la luna está redonda. Oigo cómo retumba en la tierra el galope de mi caballo. Quizás sea la noche”. Se instaló en el frío, arropándose con su capa negro. El frío era tan intenso que traía debajo una piel de borrego volteada. Sin embargo, sus nalgas estaban congeladas y su sexo diminuto y helado.”, traducción RF (pág. 91).

sonner à vide les cordes de sa viole. Il fit quelques traits mélancoliques à l'archet»¹⁴⁷ (págs. 110, 111), que dan paso al encuentro final entre los dos músicos: «Alors il poussa tout à fait la porte de la cabane, se leva en tremblant. Il salua cérémonieusement Monsieur Marais qui entra.»¹⁴⁸ (p. 112).

3.2. La pérdida de la voz: el crecimiento, del canto a la viola da gamba.

En cuanto Marin Marais es expulsado del coro de la iglesia, dirige su atención a la posibilidad que los instrumentos, la composición y la interpretación pueden brindar en la búsqueda de su voz perdida. Quignard inicia su libro *La haine de la musique* (2016) hablando del valor que los individuos le dan al arte: «Nous entourons de linges une nudité sonore extrêmement blessée, infantile, qui reste sans expression au fond de nous. Ces linges sont de trois sortes : les cantates, les sonates, les poèmes. Ce qui chante, ce qui sonne, ce qui parle.»¹⁴⁹ (Quignard, 2016, p. 13). La música y el sonido son mantos que recubren la desnudez del ser humano, en este caso la de Marin, la desnudez de su segundo nacimiento. Nacer de nuevo sin voz lo ubica en el umbral de una nueva identidad que da paso a una desnudez de encontrarse sin ninguna vestimenta que lo recubra y que lo reconforte en la zapatería de su padre, la desnudez de la falta del vientre que lo acoge. El canto para Marin es aquel manto que lo abriga y lo defiende, que evita que crezca —que se desarrolle sus características sexuales secundarias—, cuida que se vea amenazado, conversa al personaje en una burbuja.

¹⁴⁷ “Sainte Colombe se entretenía haciendo sonar al aire las cuerdas de su viola. Ejecutó algunos pasajes melancólicos con el arco”, traducción RF (pág. 91).

¹⁴⁸ “Entonces abrió del todo la puerta de la cabaña y se levantó temblando. Saludó ceremoniosamente al Señor Marais, invitándolo a pasar”, traducción RF (pág. 93).

¹⁴⁹ “Rodeamos de lienzos una desnudez sonora, extremosa, lastimada, infantil, que perdura sin expresión en los más hondo de nosotros. Estos lienzos son de tres clases; las cantatas, las sonatas, los poemas. Lo que canta, lo que suena, lo que habla.”, traducción PJ (pág. 8).

Quignard, en *La leçon de musique* (2015) reflexiona sobre el encerramiento que sucede en el vientre materno, al igual que el de las vestiduras, que recubren al individuo:

La cloison sonore est première dans l'ordre du temps. Mais je songe — avant que nous soyons enveloppés de notre propre chair — à la cloison tégumentaire d'un ventre autre. Puis la pudeur sexuelle, la présence ou la menace de l'émasculatation, qui ne sont pas dissociables de la cloison vestimentaire. Non pas les corps : certaines parties du corps, non pas les plus personnelles, mais assurément les plus distinctes, qui sont soustraites à la curiosité d'autrui. Il faut alors supposer une espèce de son étouffé qui est comme le sexe dérobé. (2015, p. 26).¹⁵⁰

Estos tejidos y vestimentas lo recubren lo separan del mundo y de su sexualidad — de su cuerpo—. Existe una relación que se entreteje entre los espacios, la voz y lo sexual. Además, se entiende mejor la postura de Quignard en *Tous les matins du monde* (2018) con la lectura de sus otras obras. El vientre materno se teje alrededor del infante y no deja escapar sonido, únicamente deja que lleguen los sonidos de fuera, la voz materna. En *La leçon de musique* (2015), el autor se refiere a este fenómeno: «L'oreille humaine est préterrestre et elle est préatmosphérique. Avant le souffle même, avant le cri qui le déclenche, dans le sac de l'amnios, dans le résonateur d'un ventre»¹⁵¹ (p. 52). El primer sonido que emite el infante viene del grito de su llegada al mundo —pese a que la escucha ya está presente antes—, con él inaugura su voz, la voz de infancia de Marin, su tesoro más añorado. Empieza así por cubrir con vestiduras su cuerpo, su sexo, para evitar ver el cambio hormonal que provocará que vuelva a nacer, esta vez con una voz más gruesa,

¹⁵⁰ “El encerramiento sonoro sucede primero. Pero sueño —antes de haber sido envueltos en nuestra propia carne— al encerramiento tegumentario de otro vientre. Después llega el pudor sexual, la presencia o la amenaza de la mutilación, que no son disociables del encerramiento de la vestimenta. No los cuerpos: algunas partes del cuerpo, no las más personales, pero seguramente las más diferentes, están ocultas de la curiosidad del otro. Se debe entonces suponer una especie de sonido sofocado que es como el sexo hurtado”.

¹⁵¹ “La escucha humana es preterrestre y es preatmosférica. Antes del mismo aliento, antes del grito que lo desencadena, en el saco del amnios, en el resonador de un vientre”.

después de haber pasado un pequeño periodo de tiempo con una voz ausente, con una voz quebrada. Para Quignard el sexo *dérobé*¹⁵² se asemeja al sonido sofocado, el grito del primer llanto que se convierte con la llegada de la juventud en el grito de una garganta desgarrada, que ya no puede llegar a los tonos más agudos —la garganta destrozada de Marin, comparada al Sena rojizo en el que se bañan hombres desnudos—.

Marin, desprovisto de su voz de infante —angelical— que le permite cantar en el coro de la iglesia, no tarda en dejarse ver como lo opuesto, un ser sombrío, cegado por la pérdida de la música —del instrumento corporal que lleva la música a su vida, que la encarna—:

C'est cet assombrissement de leur voix qui les définit, et qui les fait passer de l'état de garçons à celui des hommes. Les hommes, ils sont les assombris. Ce sont les êtres à la voix sombre. Ceux qui errent jusqu'à la mort à la recherche d'une petite voix aiguë d'enfant qui a quitté leur gorge.¹⁵³ (p. 11)

Deviene en un personaje oscuro, agobiado por la pérdida de su voz, la música se convierte en la búsqueda de lo extraviado, las sombras lo llevan a la viola da gamba y al músico que incorpora la séptima cuerda al instrumento, Sainte Colombe: «Il ajouta une corde basse à l'instrument pour le doter d'une possibilité plus grave et afin de lui procurer un tour plus mélancolique»¹⁵⁴ (Quignard, 2018, p. 12), a lo sombrío de esta última cuerda que le permite llegar a tocar como todas las inflexiones de la voz humana: «Un de ses élèves (...) disait qu'il arrivait à imiter toutes les inflexions de la voix humaine : du soupir d'une jeune femme au sanglot d'un homme qui est âgé, du cri de guerre de Henri de

¹⁵² Sustraído.

¹⁵³ “Es este ensombrecimiento de su voz lo que les define y que los hace pasar del estado de niños al de hombres. Los hombres son los ensombrecidos. Son los seres de la voz sombría. Aquellos que erran hasta la muerte en búsqueda de una pequeña voz aguda de infante, que abandonó su garganta.”

¹⁵⁴ “Aumentó una cuerda baja al instrumento para dotarlo de una posibilidad más grave y para lograr un sonido más melancólico”.

Naverre à la douceur d'un souffle d'enfant»¹⁵⁵ (pág. 13). Marin encuentra un nicho de crecimiento para su mundo musical, la práctica de un instrumento que puede acercarlo una vez más, casi por arte de magia, a su voz olvidada. Sin mover los labios, sin hacer ningún ruido, sin utilizar su garganta desgarrada, Marin logra emitir los sonidos más puros con el arco y su viola, con dos objetos estirados —el arco y las cuerdas—. Además, el joven aprendiz no solo alcanza los tonos más agudos, logra trabajar con los más bajos también, en *la Réveuse* (Marais, Marin Marais: Pièces de viole du quatrième Livre 1717, Suite d'un goût étranger, 1992) el tema musical con el que inicia la obra está situado en un registro bajo de la viola, explorando poco a poco los sonidos más graves para subir por momentos a tonos más agudos. En la introducción de su segundo libro de piezas para viola da gamba, Marin Marais menciona varias veces la importancia del bajo continuo:

aiant voulu Joindre celui des Basses continües auxquelles je me suis appliqué avec soin (...) Il faudra necessairement reflechir sur la basse countinüe, afin de remplir d'un chant le plus gracieux, et le plus convenable qui se pourra, ce qui sera touiour tres bon». ¹⁵⁶ (Marais, 1701, pág. 5).

Zambrano (2013) explica que el bajo continuo, generalmente, está constituido por un instrumento armónico que toca los acordes de la obra y que suele estar acompañado por un instrumento grave que, desde las notas graves, sigue una melodía en la que se deja ver la armonía (pág. 83). Las piezas de Marin pueden ser tocadas por una sola viola, como también por una viola y un instrumento de acompañamiento, o por cualquier otro instrumento que el músico detalla en la introducción de su segundo compendio de obras para viola da gamba: «J'ay eu attention en les composant à les rendre propres pour être

¹⁵⁵ “Uno de sus estudiantes (...) decía que él llegaba a imitar todas las inflexiones de la voz humana: desde el suspiro de una joven al llanto de un anciano, del grito de guerra de Henri de Naverre a lo dulce del aliento de un niño”.

¹⁵⁶ “Al querer unir aquel de los bajos continuos, en el que me apliqué con atención (...) Se deberá reflexionar sobre el bajo continuo, para rellenarlo con un canto elegante y de la manera más conveniente que se pueda, lo que estará siempre bien”.

jouées sur toutes sortes d'instruments comme L'orgue, Clavecin, Theorbe, Luth, Violon, Flutte allemande»¹⁵⁷ (p. 5). Queda claro que las voces bajas, sean bajos continuos o bajos melódicos —versión más simple de los bajos continuos, cuando el instrumento que acompaña, por su naturaleza, no puede acompañar con acordes completos, las notas de esa serie melódica anuncian los diferentes acordes— están en la mente de Marin al momento de componer obras en su viola da gamba. Esta voz grave, sombría, heredada de su maestro y de la oscuridad que lo rodea, se va desarrollando a medida que se acerca más al arte de Sainte Colombe, a esa voz melancólica del *Tombeau des Regrets*.

La capacidad de la viola da gamba de llegar a tantas inflexiones y tonos —tanto graves como agudos— llegan a inspirar a Marin de manera que, en su segundo libro de obras para viola da gamba, el músico compone una pieza titulada *Les Voix humaines*¹⁵⁸ (Marais, 1992), obra que menciona Quignard en *La leçon de musique* (2015): «La plus belle et peut-être la plus difficile de ses pièces se nomme *Les Voix humaines*»¹⁵⁹ (p. 70). Desde su instrumento, Marin espera poder captar lo que aprende de Sainte Colombe — su capacidad especial para desprender de las cuerdas distintos tonos— para poder colmar el vacío de la falta de su voz. Además, en *La leçon de musique* (2015), Quignard hace énfasis en la relación entre el instrumento y la voz en aquellos músicos que se convierten en instrumentistas:

On a parfois déduit que le goût qui portait vers la musique instrumentale — c'est-à-dire vers la musique où la mélodie pouvait enfin franchir les limites de la voix personnelle — conciliait cette perte de la voix et cet écrin étrangement formé où son fantôme instrumental, cordé, pouvait se déployer, la héler, la recevoir sans fin et sans véritable présence dans l'apparence approximative d'un corps humain. La

¹⁵⁷ “Puse mucha atención, cuando los estaba componiendo, para que puedan ser tocados en varios tipos de instrumentos como el órgano, el clavecín, tiorba, laúd y flauta alemana

¹⁵⁸ Las voces humanas.

¹⁵⁹ “La más bella y tal vez la más difícil de sus obras se llama *Las Voces humanas*”.

famille des violons, comme celles des violes, ce sont des familles de corps humains en bois creux.¹⁶⁰ (Quignard, 2015, pp. 32, 33).

El instrumento permite ir más allá que el registro propio de la voz de cada músico; Marin, después de sentir el desgaste de su voz, cruzado el Sena y haber llegado a la zapatería de su padre, encuentra un sonido alejado del que estaba acostumbrado en el sonido del coro de la iglesia. Su escucha, familiarizada con composiciones trabajadas choca con estos sonidos estrepitosos. Seguramente debido a su posible cercanía con la música concreta, de la que habla Pierre Schaeffer en sus diarios recopilados en *À la recherche d'une musique concrète* (1952): «La musique « concrète », elle, est constituée à partir d'éléments préexistants, empruntés à n'importe quel matériau sonore, bruit ou son musical»¹⁶¹ (p. 36). Marin debe enfrentarse a sonidos repetitivos de los instrumentos de la zapatería su de padre, como los cortes o el martilleo, que no paran de sonar: «ne cessait de taper ou de râper le cuir d'un soulier ou d'une botte. Ces coups de marteau lui faisaient sauter le coeur»¹⁶² (Quignard, 2018, p. 43); «le tabouret à lanières qui grinçait, les cris de son père — tout lui était insupportable. Il détestait le chants oiseux ou grivois que son père fredonnait»¹⁶³ (p. 44). Agobiado por el entorno anti musical —para la época—, los chirridos, los golpes secos, opuestos a la musicalidad del canto sacro al que estaba acostumbrado en la iglesia —meticulosamente compuesto y arreglado, inundado de polifonía— en el que se ve inmerso, por la pérdida de su voz, Marin decide tomar el

¹⁶⁰ “Alguna vez deducimos que el gusto que tenía por la música instrumental —es decir por la música donde la melodía podía por fin atravesar los límites de la voz personal— conciliaba esta pérdida de la voz y este cofre extrañamente formado en el que su fantasma instrumental, acordado, podía desplegarse, helarla, recibirla sin fin y sin una verdadera presencia en la apariencia aproximativa de un cuerpo humano. La familia de los violines, como la de las violas, son familias de cuerpos humanos en maderas huecas”

¹⁶¹ “La música “concreta”, ella misma, está constituida a partir de elementos preexistentes, tomados de cualquier material sonoro, ruido y sonido musical”.

¹⁶² “no dejaba de golpear o de raspar el cuero de un zapato o de una bota. Esos martillazos lo sobresaltaban”, traducción RF (pág. 37).

¹⁶³ “el chirrido del taburete con correas, los gritos de su padre: todo le era insoportable. Detestaba las tonadillas y las canciones verdes que su padre canturreaba”, traducción RF (pág. 38).

camino del instrumentista atormentado, la viola se transforma en el medio por el que tratará de vengar su pérdida: «C'est alors qu'il s'était dit qu'il allait quitter à jamais sa famille, qu'il deviendrait musicien, qu'il se vengerait de la voix qui l'avait abandonné, qu'il deviendrait un violiste renommé»¹⁶⁴ (p. 44).

Así como Marin, Sainte Colombe vive también en un mundo oscuro, la muerte de su esposa lo lleva a encerrarse en su cabaña, que pasa a ser el único espacio por el que Marin puede llegar al arte de su maestro, ya que: «Jamais Monsieur de Sainte Colombe ne publierait ce qu'il avait composé ni ce que ses propres maîtres lui avaient appris»¹⁶⁵ (p. 108). Al ser la cabaña una suerte de ermita del mundo musical de Sainte Colombe, Marin decide postrarse a las afueras de la cabaña con su oído sobre las finas planchas de madera que la sostienen para lograr escuchar algo: «Il écouta à la dérobée. L'oreille lui faisait mal, posée sur la planche glacée»¹⁶⁶ (p. 110). Quignard habla de este mismo hábito en *La leçon de musique* (2015), cita el texto de Évard Titon du Tillet, quien anota en el *Parnasse François*, anécdotas sobre artistas, músicos, escritores y arquitectos (Quignard, 2015, pág. 24):

Marais qui aimoit passionnément la Viole, voulut cependant profiter du sçavoir de son Maître pour se perfectionner dans cet Instrument ; et comme il avoit quelque accès dans sa maison, il prenoit le tems en été que Sainte Colombe étoit dans son jardin enfermé dans un petit cabinet de planches, qu'il avoit practiqué sur les branches d'un Mûrier, afin de jouer plus tranquillement et plus délicieusement de la Viole. Marais se glissoit, sous ce cabinet ; il y entendoit son

¹⁶⁴ “Fue en ese momento cuando se dijo a sí mismo que abandonaría a su familia, que se convertiría en músico, que se vengaría de la voz que lo había abandonado, que se volvería un violista famoso”, traducción RF (pág. 38).

¹⁶⁵ “Era un hecho que el Señor de Sainte Colombe nunca iba a publicar sus composiciones ni lo que sus propios maestros le habían enseñado”, traducción RF (págs. 89, 90).

¹⁶⁶ “Escuchaba furtivamente. Le dolía la oreja, pegada a un tablón helado”, traducción RF (pág. 91).

Maître, et profitoit de quelques passages et quelques coups d'Archet particuliers que les Maîtres de l'Art aiment à se conserver¹⁶⁷ (pp. 24, 25).

La cabaña de Sainte Colombe pasa a convertirse en un espacio de incubación que lleva a Marin a la viola da gamba, a buscar los ornamentos favoritos de su maestro para sacar de los movimientos de su arco el sonido de todas las voces humanas. La cabaña se asemeja a la iglesia, los dos espacios son vientres en los que el joven Marin crece, en uno pierde su voz y en el otro gana otras voces. Quignard destaca uno de los elementos de la descripción de Titon du Tillet de la cabaña de Sainte Colombe, la morera que acoge a la cabaña y a su vez a Marin:

Le seul détail concret (...) se résume à un cabinet de planches, dans le jardin, édifié sur les branches d'un mûrier. Le seul mot très réaliste et comme vivant est ce mot de mûrier. Marin Marais épie derrière une cloison, un plancher sonore (...) Oreille collée au bois, corps accroupi, le héros musicien chapardeur répète une position plus ancienne. Cette scène était une grossesse, devient un enfantement.¹⁶⁸ (p. 29).

De ahí que la cabaña se refleje como un lugar de paso, necesario en la construcción de Marin Marais, el músico apegado a la plancha de madera, a la superficie de un mundo al que quiere acceder, al que llegará a entrar, bajo la morera el aprendiz comienza a madurar. Marin, quieto y en silencio, vuelve toda su atención a su oído, como el infante que crece en el vientre materno que no emite sonidos, que solo escucha, a la espera de

¹⁶⁷ "Marais que amaba la viola con pasión, quiso aprovechar la sabiduría de su maestro para perfeccionarse en este instrumento; como tenía acceso a la casa, se tomó el tiempo en verano, cuando Sainte Colombe estaba en su jardín encerrado en su cabaña de madera, que había hecho bajo las ramas de una morera, con el fin de poder tocar mejor y más tranquilamente la viola. Marais se deslizaba bajo la cabaña para escuchar a su maestro y aprovechar de algunos pasajes y algunos golpes del arco particulares que los maestros del arte aman conservar".

¹⁶⁸ "El único detalle concreto (...) se resume a una cabaña de tablonos bajo las ramas de una morera. La única palabra realista y viva es la palabra morera. Marin Marais espía atrás de una pared, una placa sonora (...) La oreja sobre la madera, el cuerpo agazapado, el héroe músico asaltante repite una posición más antigua. Esta escena era un embarazo, llega a ser un alumbramiento".

salir al mundo y emitir por primera vez un sonido, en este caso lograr tocar como su maestro. Entrar a la cabaña equivale también, según Quignard a entrar una viola, los dos son cuerpos de madera vacíos, a los que un músico —también vacío se acerca— «La famille des violons, comme celle des violes, ce sont des familles de corps humains en bois creux»¹⁶⁹ (pág. 33); «Jouer de la viole (...) un grand sac de peau devenu caisse de bois»¹⁷⁰ (p. 57). La viola y la cabaña son uno, así como el conocimiento musical que Marin busca para tañer todas las voces que pueden emerger de su instrumento. Marin logra salir del patio de Sainte Colombe y entrar a la cabaña para pedir una última lección en el último capítulo de *Tous les matins du monde* (2018): «Alors il poussa tout à fait la porte de la cabane, se leva en tremblant. Il saluait cérémonieusement Monsieur Marais qui entra. (...) Monsieur, puis-je tenter une première leçon ? demanda Monsieur Marais»¹⁷¹ (pág. 112). Marin quiere llegar a conocer las obras de su maestro: «les Pleurs, les Enfers, l’Ombre d’Enée, la Barque de Charon, et il regrettait de vivre sans les avoir entendus»¹⁷² (pág. 108) y por fin llega a conocer al menos algunas de las obras más importantes de su maestro cuando vuelve a la cabaña: «Je vais vous faire entendre les Pleurs et la Barque de Charon. Je vais vous faire entendre l’entièreté de Tombeau des regrets»¹⁷³ (p. 115); «C’est ainsi qu’ils jouèrent les Pleurs»¹⁷⁴ (p. 116). Pese a que tocan las obras en la casa de Sainte Colombe, ya que no guarda en su cabaña otra viola —salen en busca de la viola de Madeleine— (pág. 115), entrar a la cabaña de su maestro implica un nuevo nacimiento

¹⁶⁹ “La familia de los violines, como la de las violas, son familias de cuerpos humanos hechos de madera hueca”.

¹⁷⁰ “Tocar la viola (...) un gran saco de piel convertido en un cajón de madera”.

¹⁷¹ “Entonces abrió del todo la puerta de la cabaña y se levantó temblando. Saludó ceremoniosamente al Señor Marais, invitándolo a pasar (...) —Señor, ¿puedo solicitarle una última lección? —preguntó el Señor Marais”, traducción RF (pág. 93).

¹⁷² “Los llantos, los Infiernos, La Sombra de Eneas, la Barca de Caronte y, para vivir, le faltaba haberlos escuchado por lo menos una vez”, traducción RF (pág. 89).

¹⁷³ “Va usted a oír los Llantos y la Barca de Caronte. Luego oirá la totalidad del Sepulcro de las Añoranzas”, traducción RF (pág. 95).

¹⁷⁴ “De este modo tocaron los Llantos”, traducción RF (pág. 95).

de Marin, como músico, gracias a la conversación que mantiene con su maestro en relación al rol de la música, para que así Marais se convierta en un músico — instrumentista, compositor e improvisador— *real* a los ojos de Sainte Colombe.

3.3. La evolución del personaje Marin Marais, de la interpretación a la composición, la construcción del músico.

En cuanto Marin Marais se presenta por primera vez en la casa de Sainte Colombe, el maestro no llega a confiar tanto en Marin como un músico *real*. Para Sainte Colombe existen personas que pueden tocar sus instrumentos con una técnica maravillosa, pero sin tocar música, realmente. Por ello, el maestro abandona la idea, en un inicio, de dar clases de viola da gamba a Marin, ya que siente que el joven no dice nada con su música, solo escucha una serie de notas ordenadas:

Je ne pense pas que je vais vous admettre parmi mes élèves. Un long silence suivit qui fit trembler le visage de l'adolescent. Il cria soudain avec sa voix rauque. « Au moins dites-moi pourquoi ! — Vous faites de la musique, Monsieur. Vous n'êtes pas musicien.¹⁷⁵ (pág. 47).

Sainte Colombe mira a Marin Marais como un intérprete. Un ejecutante, como lo explica Matthews, tiene la labor de recrear música ya escrita y está obligado a retener la vertiente creativa, dando más importancia a lo que está escrito que a lo que puede idear: “*músico* se aplica indistintamente a los más insignes creadores musicales y a los que, en vez de crear su propia música, se limitan a recrearla, incluso a reproducir la de otros sin que se les permita más que una ínfima libertad creativa” (Matthews, 2012, pág. 20). Para Sainte Colombe que una persona toque con destreza no equivale a la labor de un músico,

¹⁷⁵ “No creo que vaya a admitirlo entre mis alumnos. Siguió un largo silencio que puso a temblar el rostro del adolescente. De repente, este gritó con voz ronca: —¡Al menos dígame por qué! —Usted hace música, Señor. No es músico.”, traducido por RF (pág. 40).

la interpretación tiene que ver con el acercamiento que el músico tiene con la música que está tocando, llegan sonidos a los oídos del maestro cuando Marin toca, pero no lo conmueven. Matthews, por otro lado, sí reconoce la labor de los intérpretes y ejecutantes —músicos que están sometidos a las órdenes de los directores de orquesta y a la ejecución de sus demás compañeros— (pág. 31), para él este tipo de músicos posee capacidades que otros, como los compositores o los improvisadores, no poseen:

se presupone también un conocimiento de la forma de hacer música de la época del compositor (...) un buen intérprete es una bendición, una persona cuya capacidad musical y cuyos conocimientos le permiten brindar a sus oyentes una experiencia de la música que no podrían tener de ninguna otra manera. (pág. 31).

Marin sabe que aún tiene cosas por aprender, pese a que Sainte Colombe y Toinette reconocen la técnica que posee, cuando interpreta una composición propia: «C'est bien, père. C'est très bien ! Dit Toinette quand il eut fini de jouer et elle applaudit»¹⁷⁶ (pág. 47); «Le petit air de badinage que lui avait joué l'enfant lui revenait parfois à l'esprit et il en était ému.»¹⁷⁷ (p. 49). Al tocar una composición propia, Marin logra que Sainte Colombe considere adoptarlo como aprendiz. Con esta nueva interpretación, tomando en cuenta lo expuesto por Matthews, Marin logra comunicar más desde su interpretación: lo que él sintió o lo que quiso decir con su obra, a diferencia de la interpretación que precedió su composición, una suite de Monsieur Maugars, su anterior maestro, que provocó un rechazo inmediato de Sainte Colombe, pese al cambio de opinión de Sainte Colombe: «Revenez dans un mois. Je vous dirai alors si vous avez assez de valeur pour que je vous compte au nombre de mes élèves»¹⁷⁸ (p. 48).

¹⁷⁶ “—¡Qué bien, padre! ¡Qué bien! —dijo Toinette, aplaudiendo cuando terminó de tocar”, traducción RF (pág. 40).

¹⁷⁷ “A veces, se acordaba de la pequeña melodía que le había interpretado el muchacho y se sentía conmovido”, traducción RF (pág. 41).

¹⁷⁸ “Vuelva usted en un mes. Le diré entonces si es suficiente mérito para que lo cuente entre mis alumnos”, traducción RF (pág. 40).

Quignard recupera del *Rêve dans le pavillon rouge* de Cao Xuequin, los pasos de la preparación de un músico a la hora de tocar: «Toute musique devait être jouée dans la nuit. Il fallait savoir profiter d'une heure nocturne où le ciel et la terre soient en parfaite harmonie. (...) le cœur libre de toute oppression, le pouls calme et lent»¹⁷⁹ (Quignard, 2016, pág. 124). Entrar al reino de lo musical requiere un ritual necesario, en el que la persona se prepara, además de contar con un cierto entorno que provoque a lo musical. Marin llega a la casa de Sainte Colombe está rodeado de un maestro de la viola da gamba y de sus dos aprendices, pero su juventud lo traiciona, su corazón no se encuentra libre, la pérdida de su voz lo persigue. Poco a poco, con las clases de Sainte Colombe y con las conversaciones que llega a tener con el maestro recibirá vislumbres de lo que Sainte Colombe considera como un músico *real*, idea que se distancia totalmente del deseo de Marin de tocar en público, de solo interpretar, ya que las puertas de la composición aún siguen solo entreabiertas en su juventud. Sainte Colombe reconoce que su alumno posee capacidades técnicas, a raíz del empeño de convertirse en uno de los mejores intérpretes de viola: «qu'il deviendrait musicien, qu'il se vengerait de la voix qui l'avait abandonné, qu'il deviendrait un violiste renommé»¹⁸⁰ (Quignard, 2018, pág. 44). Pero también ve en él la inmadurez de un joven, obstinado en ser reconocido por la sociedad de la época, a diferencia de Sainte Colombe que se empecina en tocar solo en su cabaña.

La historia de Marin es la que ablanda el corazón de Sainte Colombe: «Cependant votre voix brisée m'a ému. Je vous garde pour votre douleur, non pour votre art»¹⁸¹ (p. 54). Sainte Colombe reconoce en Marin la pérdida que él descubre con la muerte de su

¹⁷⁹ "Toda música debía ser interpretada en la noche. Había que saber aprovechar la hora nocturna en que el cielo y la tierra estuvieran en perfecta armonía (...) el alma libre de toda opresión, el pulso calmoso y lento", traducción PJ (pág. 69).

¹⁸⁰ "que se convertiría en músico, que se vengaría de la voz que lo había abandonado, que se volvería un violista famoso", traducción RF (pág. 38).

¹⁸¹ "Sin embargo, su voz rota me ha conmovido. Lo recibo por su dolor, no por su arte", traducción RF (pág. 44).

esposa, en la que la que la música se convierte en la única posibilidad de resarcir la falta, de la esposa de Sainte Colombe o de la voz de Marin. Además, Sainte Colombe cree en la búsqueda de comprender la música desde lo sentimental y lo mental como un camino de vida —por esta razón decide encerrarse en su cabaña a tocar—, para poder escucharla y sentirla de otra manera: «Avez vous un coeur pour sentir ? Avez-vous un cerveau pour penser ? Avez-vous idée de ce à quoi peuvent servir les sons quand il ne s’agit plus de danser ni de réjouir les oreilles du roi ?»¹⁸² (pp. 53, 54). Quignard, en *La leçon de musique* (2015), habla de la relación entre lo que se escucha y lo comprendido: «J’ai intensément et comme à jamais l’impression de ne pas entendre tout à fait et de ne pas être sûr de comprendre tout à fait»¹⁸³ (p. 27) y relaciona la música con la búsqueda de la que habla Sainte Colombe en su primer encuentro con Marin: «On a souvent écrit que la composition de la musique et que l’attrait qu’elle exerce reposaient pour une part sur la quête sans terme au fond de soi d’une voix perdue, d’une tonalité perdue, d’une tonique perdue.»¹⁸⁴ (p. 32). Para los dos personajes la pérdida es un motor en su vida, pero a diferencia de Marin, Sainte Colombe vive su pérdida en su diario vivir, Marin intenta borrarla u olvidarla mostrándose al mundo como un músico intachable.

En *Tous les matins du monde* (2018), Quignard se distancia un poco de lo que relata Titon de Tillet, en una cita que Quignard incluye en *La leçon de musique* (2015): «Sainte-Colombe fut même Maître de Marais ; mais s’étant aperçu au bout de six mois que son Élève pouvoit le surpasser, il lui dit qu’il n’avoit plus rien à lui montrer»¹⁸⁵ (p. 24). En la

¹⁸² “¿Tiene usted un corazón para sentir? ¿Tiene usted cerebro para pensar? ¿Tiene usted alguna idea respecto a la finalidad de los sonidos cuando ya no se trata de bailar ni de halagar los oídos del rey?”, traducción RF (pág. 44).

¹⁸³ “Tengo intensamente y para siempre la impresión de no entender completamente y no estar seguro de comprender completamente”.

¹⁸⁴ “Se ha escrito varias veces que la composición de la música y que la atracción que ejerce se erradican por un lado en la búsqueda sin término, al fondo de sí mismo, de una voz perdida, de una tonalidad perdida, de una tónica perdida.”

¹⁸⁵ “Sainte Colombe fue maestro de Marin, pero al percibir que después de seis meses su alumno podía sobrepasarlo, le dijo que no tenía más que podía enseñarle”.

novela Sainte Colombe expulsa a Marin por haber tocado en la corte del rey. Lo interesante es que en ambos casos Marin vuelve con desesperación a la cabaña de Sainte Colombe, anhelando escuchar un poco más a su antiguo maestro: «Marais qui aimoit passionnément la Viole, voulut cependant profiter encore de sçavoir de son Maître»¹⁸⁶ (p. 24); «Durant trois mois ans, presque chaque nuit, Monsieur Marais se rendait à la cabane en se disant : — Ces airs, va-t-il les jouer ce soir ? »¹⁸⁷ (Quignard, 2018, p. 109). Marin desea convertirse en un compositor a la altura de Sainte Colombe y escuchar su obra para lograr integrar este vocabulario en su composición, así como define Matthews (2012) la enseñanza del instrumento en occidente:

Para unos pocos, se da una sinergia especial en la que, por una o otra razón, las características naturales del alumno coinciden con lo exigido por el modelo, de forma que se produce una eclosión muy rápida. En estos pocos casos, es posible también que el resultado sea un músico capaz de cumplir con todos los requisitos del modelo, a la vez que infunde a su forma de tocar algo tan suyo que llega a establecer una relación de reciprocidad con el modelo. (págs. 132, 133).

Marin, debido a su juventud, no logra entender lo que Sainte Colombe trata de enseñarle, más allá de las posiciones y los ornamentos que puede aprender viéndolo y escuchándolo. En el capítulo XI, Sainte Colombe suspende las clases con Marais, debido al frío: «Un jour où il faisait très froid et où la champagne était recouverte de neige, ils ne purent travailler longtemps qu'ils ne fussent trahis»¹⁸⁸ (Quignard, 2018, p. 55). Sainte Colombe pregunta al joven si lo quiere acompañar a ver una pintura, en el taller de un amigo. En cuanto salen de la casa —es la única vez en que Marin ve salir a su maestro de

¹⁸⁶ “Marais que amaba con pasión la viola, quiso aprovechar de la sabiduría de su maestro”.

¹⁸⁷ “Durante tres años, casi cada noche, el Señor Marais iba hasta la cabaña diciéndose a sí mismo: “¿Las tocará esta noche? ¿Será esta noche?”, traducción RF (pág. 90).

¹⁸⁸ “Un día en que hacía mucho frío y todo estaba cubierto de nieve, apenas pudieron trabajar antes de sentirse helados”, traducción RF (pág. 45).

su hogar (pág. 57)— el viento sopla y sus pasos suenan sobre la nieve, Sainte Colombe trata de que su alumno reconozca la musicalidad de estos sonidos:

Le vent sifflait ; leurs pas faisaient craquer la terre prise de gel. Sainte Colomba avait saisi son élève par le bras et il posait son doigt sur ses lèvres en signe de se taire (...) Vous entendez, Monsieur, cria-t-il, comment se détache l'aria par rapport à la basse¹⁸⁹ (p. 58).

La primera clase sin una viola da gamba cerca y fuera de la cabaña, se convierte en una sesión de apreciación de los sonidos del mundo, que llegan a los oídos de Sainte Colombe como música, a diferencia del joven Marin que aún no logra llegar al conocimiento que su maestro intenta traspasar, para que su alumno llegue a ser un músico *real*. En el siguiente capítulo, cuando ya se encuentran en el taller de Monsieur Baugin, Sainte Colombe susurra al oído de su alumno: «Tout ce que la mort ôtera est dans la nuit»¹⁹⁰ (p. 60); «Écoutez le son que rend le pinceau de Monsieur Baugin.»¹⁹¹ (p. 61). Poco a poco revela la atención que, como músico, presta a los sonidos que lo rodean e incita a que su alumno trate de fijar la misma atención, para que lo que escuche se incorpore a su técnica y su composición, con una sonoridad que va más allá del mundo académico musical: «Ils fermèrent les yeux et ils l'écoutèrent peindre. Puis Monsieur de Sainte Colombe dit : Vous avez appris la technique de l'archet.»¹⁹² (p. 61). En el transcurso del resto del capítulo Sainte Colombe seguirá instruyendo a su alumno, para que adquiera el reflejo de ver la música que existe a su alrededor:

¹⁸⁹ “El viento silbaba; sus pasos producían chasquidos en la tierra helada. Sainte Colombe había tomado a su alumno por el brazo y se llevó el dedo a los labios para significarle que callase (...) —Escuche usted, Señor —gritó—, cómo se destaca el aria en relación con el bajo”, traducción RF (pág. 47).

¹⁹⁰ “Todo lo que la muerte ha de llevarse está en la noche”.

¹⁹¹ “Escuche usted el sonido que emite el pincel del Señor Baugin.”, traducción RF (pág. 50).

¹⁹² “Cerraron los ojos y lo escucharon pintar. El Señor de Sainte Colombe dijo: —Ha aprendido usted la técnica del arco.”, traducción RF (pág. 50).

Ils virent dans une autre salle, montées sur des tréteaux, deux femmes qui récitaient. L'une disait d'une voix soutenue (...) L'autre répondait lentement, à l'octave plus basse (...) tandis que les actrices déclamaient avec de grands gestes étranges, Sainte Colombe chuchotait à l'oreille de Marais : Voilà comment s'articule l'emphase d'une phrase. La musique aussi est une langue humaine»¹⁹³ (pp. 62, 63).

Entre susurros Marin descubre la posibilidad de reconocer la música como una lengua humana, una voz diferente de la voz que él pierde en su juventud, una voz que no podrá perder. En *La leçon de musique* (2015), cita al abad Reichhelm de Schongau: «Il affirmait que, puisque l'air était plein d'âmes, tous les sons — chutes d'eau, bruits de pierres, tonnerre, vents, frémissements, ramage des ramures — n'étaient que leurs voix confondues»¹⁹⁴ (Quignard, 2015, p. 72). Son estas voces las que Sainte Colombe enseña a Marin, voces que se viven a su alrededor que van a enriquecer su acercamiento a la música. Sainte Colombe trata de que Marin vea la música como una voz humana, cercana, no como un sustituto de la voz de infante que se pierde con la llegada de su juventud, sin perder de vista su condición.

Años después, Marin entenderá mejor los susurros y las palabras de Sainte Colombe, con el tiempo, con la experiencia de pasar días con su oreja pegada en el tablado, conocimiento que Quignard advierte que no pudo ser compartido con su hijo: «Marais ne sut pas enseigner à ses fils le secret qu'il avait reçuilli — l'oreille collée à la cabane»¹⁹⁵ (p. 73). Pese a que Marin tiene un vislumbre más visible del conocimiento de Sainte

¹⁹³ “Vieron en otra sala, trepadas en unas practicables, a dos mujeres que recitaban. Una decía con voz sostenida: (...) La otra contestaba lentamente, una octava por debajo (...) Mientras las actrices declamaban entre grandes gestos extraños, Sainte Colombe cuchicheaba al oído de Marais: —Así se articula el énfasis de una frase. La música también es una voz humana”, traducción RF (pág. 51).

¹⁹⁴ “Afirmaba que, debido a que el aire estaba repleto de almas, todos los sonidos —caídas de agua, ruidos de piedras, rayo, vientos, estremecimientos, ramajes—no eran más que sus voces confundidas”.

¹⁹⁵ “Marais no supo enseñar a sus hijos el secreto que había cosechado —con la oreja pegada en la cabaña”.

Colombe, sus hijos no llegan a ver, ni sentir, ni experimentar el recorrido que Marin vive al lado de Sainte Colombe. Tan importante llega a ser la cabaña para Marin que Quignard rescata en *Leçon de musique* (2015) un episodio de la vida de Marin en la que construye una cabaña como la de Sainte Colombe:

Rue de l'Oursine, il s'était fait aménager un cabinet de musique qui donnait sur le jardin et qui causait de la surprise aux musiciens de ses amis et aux élèves tant qu'il était en proportion petit (...) C'était une réplique de la cabane de Sainte-Colombe, cinquante ans plus tôt, dans le bois de mûrier.¹⁹⁶ (p. 42).

Marin opta por replicar la cabaña, a la espera de volver a reencontrar la posibilidad de la experiencia en aquel espacio, la música, la composición. En el último encuentro de Sainte Colombe y Marais, en *Tous les matins du monde* (2018), Marin deja en claro su rechazo por el reconocimiento —de tocar en el palacio del rey— y su necesidad por escuchar y aprender de su maestro Sainte Colombe: «Qui est là qui soupire dans le silence de la nuit ? — Un homme qui fuit les palais et qui recherche la musique»¹⁹⁷ (Quignard, 2018, p. 112). Llega el momento en que Sainte Colombe deja que Marin entre de nuevo a su cabaña y comienza el interrogatorio, Marin pisa la cabaña y su antiguo maestro vuelve a las primeras preguntas que formula después de escucharlo tocar por primera vez, hablan del objetivo de la música, si tiene un rol que va más allá del divertimento del rey, pese a que Marin sigue inseguro: «— J'ai découvert qu'elle était pour Dieu. — Et vous êtes trompé, car Dieu parle (...) — La gloire ? (...) — Le silence ? (...)»¹⁹⁸ (pp. 113, 114), Marin deja ser ser testarudo, esta vez intenta desentrañar la pregunta de su maestro.

¹⁹⁶ “En la calle Oursine, se hizo acomodar una cabaña de música que daba al jardín y que causaba sorpresa a sus amigos músicos y a sus alumnos, debido a su pequeño tamaño (...) Era una réplica de la cabaña de Sainte-Colombe, cincuenta años más temprano, de madera de morera”.

¹⁹⁷ “—¿Quién va, suspirando en el silencio de la noche? —Un hombre que rehúye los palacios y anda en pos de la música”, traducción RF (pág. 92).

¹⁹⁸ “—He descubierto que es para Dios. —Pues está equivocado, porque Dios habla (...) —¿La gloria? (...) —¿El silencio?”, traducción RF (pág. 93)

El dialogo avanza hasta que Marin Marais se aventura a hablar de su experiencia, de su vida personal y de sus sentimientos: «Un petit abreuvoir pour ceux que le langage a désertés. Pour l'ombre des enfants (...) Pour les états qui précèdent l'enfance. Quand on était sans souffle. Quand on était sans lumière»¹⁹⁹ (pp. 114, 115).

Es en este momento en que confluyen los temas con los que Quignard relaciona la música *real* y la composición, por ende, Marin puede llegar a comprender con un poco más de certeza lo que Sainte Colombe le quiso enseñar desde que se convierte en su alumno. La práctica tiene un rol importante pero no conforma todo el universo de la música, para llegar a convertirse en un compositor, digno de ser llamado sucesor de Sainte Colombe, de llegar a escribir obras como el *Tombeau des regrets*, Marin tiene que enfrentarse a su niñez, a su pérdida, a aquello de lo que no se puede hablar, al mundo que se encuentra antes de su primer nacimiento, antes de su voz y antes de los sentidos. Para Sainte Colombe —y para Quignard— la música viene de ese instante anterior al nacimiento, tocar música es conectarse con él, abrir los sentidos para escuchar los ecos que se dispersan de este primer momento, dejar que la música, como lengua humana que se sitúa entre lo comprendido y lo incomprendido, inunde el espacio. La cabaña cobra así sentido para Marin, la búsqueda del vientre materno para llegar al núcleo de la música y para lograr extraer de esa experiencia nuevas, reales y virtuosas composiciones.

Conclusiones

La cabaña se convierte en un espacio que aísla a Sainte Colombe del mundo exterior y protege al compositor y a su música de los oídos que se encuentran al exterior de la cabaña. Se edifica así un umbral entre el mundo musical y el mundo no musical. El

¹⁹⁹ “Un pequeño abrevadero para quienes ha abandonado el lenguaje. Para la sombra de los niños (...) Para los estados anteriores a la infancia. Cuando no había soplo. Cuando no había luz”, traducción RF (pág. 94)

espacio de la cabaña de Sainte Colombe se construye desde los objetos que lo habitan, el personaje se rodea de elementos musicales, su viola da gamba, su arco, sus partituras, las cuerdas, son pocos los objetos que no están dentro del contexto musical, como el taburete o la pintura —la naturaleza muerta de la botella de vino en su mesa, que fue creada en honor a la aparición del *phasma* de su esposa—.

La cabaña, como espacio, anuncia la presencia de la música en la novela de Quignard, es así como la cabaña llama al *Tombeau des Regrets* o a las otras obras de Sainte Colombe, llama al mismo compositor a permanecer, encerrarse, llama al aprendiz a quedarse para escuchar las notas apagadas por el muro de madera que lo distancia de la fuente sonora. La cabaña se establece como los cimientos de los acontecimientos en la relación de Sainte Colombe con la música.

Sainte Colombe es el ejemplo de un músico multifacético, interpreta, compone e improvisa en su cabaña, lo que le permite sobrepasar el umbral de una interpretación plana, es uno de los músicos más reconocidos del medio. Sainte Colombe llega a dominar también el silencio en sus composiciones y en su vida, llega a quedarse en silencio varias horas en su cabaña, abre sus sentidos a los ruidos que lo rodean volviéndose más consciente del espacio desde los sonidos.

La intimidad del personaje se construye desde el espacio, la cabaña, y desde la música que interpreta en él, muchas veces improvisa para sí mismo y, antes del último capítulo de la novela, compone para sí mismo, negándose rotundamente a publicar sus obras. Su cabaña, como espacio no accesible, revela la creación de un mundo íntimo en el que el personaje entreteje una relación de la música con el espacio y su vida.

La relación de Madeleine y Marais se media a través de un intercambio musical que se da entre los dos, poco a poco avanza hasta que la música es remplazada por un sentimiento e intercambio afectivo. La intimidad de la pareja evoluciona desde su primer

encuentro en el umbral de la puerta de la casa de Sainte Colombe, al patio, a los espacios secretos en los que se reúnen para ensayar y comenzar a amarse, al exterior de la cabaña de Sainte Colombe y al cuarto de Madeleine en el que se consume la relación, espacio en el que se separan y se ven por última vez. Madeleine es también el personaje que permite que Marin cruce los primeros umbrales espaciales para llegar a la música de su padre, ella es un puente entre la música que resguarda Sainte Colombe y la avidez de Marin.

Madeleine logra que Marin la vuelva a ver y entre de nuevo a su cuarto, al recordar y exigir que se interprete *La Rêveuse*, tema que Marin compuso para ella. La música vuelve a unir a la antigua pareja desgastada, en el mismo espacio en el que Marin decide dejar a Madeleine. Escuchar *La Rêveuse* permite que Madeleine se acerque a su muerte, es un antídoto al sufrimiento que vino después de la partida de Marin, Madeleine logra anunciar el fin de la relación con Marin y el fin de su vida, lo que resuena junto con la tesis de Quignard —en *La haine de la musique* (2016)—, la música atrae la muerte, Madeleine exhala un grito antes de dejar el mundo.

La pérdida de la voz para Marin señala el paso de un espacio a otro, su crecimiento y su desarrollo musical e íntimo están marcados por este evento. En el coro de la iglesia Marin se encuentra a salvo, su vida no conoce tristeza alguna, el espacio de la iglesia lo resguarda del espacio del taller de su padre, un zapatero que no ama la música como él. En cuanto es expulsado del coro de la iglesia, los espacios cambian, la Sena representa la sangre de su voz lastimada, la pérdida del espacio amado y el nacimiento a un mundo nuevo. Marin vuelve a la zapatería de su padre y, rodeado de sonidos aberrantes —alejados del mundo musical de su infancia—, decide dejar para siempre el taller de su padre para convertirse en músico, para tratar de volver a encontrar lo perdido desde la música instrumental y la viola da gamba.

Es así como Marin establece, en paralelo a su crecimiento —de la infancia, juventud y madurez—, la búsqueda para convertirse en músico y lograr reproducir con un instrumento de cuerdas frotadas su voz de infante, así como la voz baja de un hombre; con sus cuerdas vocales heridas, no tiene más que buscar en Sainte Colombe y su arte la posibilidad de tocar como él. Es así como se dirige al hogar de Sainte Colombe y busca entrar a la cabaña, en la que su mentor logra tocar música que conmueve, más allá de una técnica en particular. La cabaña se convierte en la posibilidad que tiene Marin para escuchar esa música tan especial y él se esmera en volver, pese a que Sainte Colombe lo expulsa.

El Marin de la juventud, que se esmera y utiliza la técnica para llegar a tocar frente al rey es diferente del Marin de la madurez, debido a que ya no busca tocar en la corte, la cabaña se convierte en su obsesión. No quiere que el arte de su maestro se pierda y en este espacio encuentra la posibilidad de abrirse a otro tipo de música, de la que Sainte Colombe tanto le hablaba, aquella que está más allá de los sentidos, más allá del trauma de la pérdida de su voz. La cabaña construida a partir de madera de moreras —a la sombra de una morera— da paso al crecimiento de Marin como músico —la maduración—, después de tantas noches que el aprendiz pasa afuera de la cabaña, Sainte Colombe lo deja entrar y revela su secreto.

Bibliografía

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Baraglia, R. (2012). *El ritmo en las teorías de lenguaje y literatura*. *Luthor*, 25-30.

Boccardo, B. (2019). *Vicio y virtud en la música*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Marais, M. (1701). *Marin Marais: Pièces de viole Livre II. Pièces de viole Livre II*. Paris, Francia: Imprenta del Rey. Obtenido de [https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole,_Livre_II_\(Marais,_Marin\)](https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole,_Livre_II_(Marais,_Marin))

Marais, M. (1992). *Marin Marais: Pièces de viole du quatrième Livre 1717, Suite d'un goût étranger* [Grabado por J. Savall, T. Koopman, & H. Smith]. Francia.

Marais, M. (1992). *Marin Marais: Pièces de viole du second Livre 1701* [Grabado por A. Gallet, J. Savall, & S. Hopkinson]. Francia.

Martin, X. (2017). *Pascal Quignard et les portes du féminin*. Tangence, 131–142.

Matthews, W. (2012). *Improvisando: la libre creación musical*. Madrid: Turner Publicaciones.

Mortier, R. (2002). *Le XVIIIe siècle français au quotidien, Textes tirés des Mémoires, des Journaux et des Correspondances de l'époque*. Paris, Francia: Editions Complexe.

Picoche, J. (1993). *Dictionnaire Étymologique du français*. Paris: Dictionnaires LE ROBERT.

Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, Siglo XXI Editores Argentina.

Quignard, P. (1997). *Todas las mañanas del mundo*. (R. Falcó, Trad.) México, D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana.

Quignard, P. (1998). *El odio a la música*. (P. Jacomet, Trad.) Barcelona: Andrés Bello Española.

Quignard, P. (2002). *Le lecteur*. Paris: Gallimard.

Quignard, P. (2004). *Catalog: Entretiens: Gallimard: Rencontre avec Pascal Quignard, à l'occasion de la parution de Petits traités (1997)*. Recuperado el 2020, de Gallimard.fr: <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01032030.htm>

Quignard, P. (2015). *La leçon de musique*. Barcelona: Gallimard.

- Quignard, P. (2016). *La haine de la musique*. Saint-Amand (Cher): Gallimard.
- Quignard, P. (2018). *Tous les matins du monde*. Barcelona: Gallimard.
- Sainte-Colombe. (2013). *Sainte-Colombe (2nd half of 17th century), Pour la Basse*. (G. von Zadow, & L. von Zadow, Edits.) Heidelberg: Edition Güntersberg.
- Sainte-Colombe, F. (2003). *Sainte-Colombe le Fils: Pieces de Viole, Les Six Suites pour Basse de Viole seule* [Grabado por J. Savall]. Cardona, Barcelona, España.
- Sainte-Colombe, M. (1992). *Sieur de Sainte-Colombe Concerts à deux violes* [Grabado por W. K. Jordi Savall]. Saint-Lambert-Des-Bois, Yvelines, Francia.
- Schaeffer, P. (1952). *À la recherche d'une musique concrète*. Paris: Éditions du Seuil.
- Sibilin, E. (2011). *Las suites para violonchelo: en busca de Pau Casals, J. S. Bach y una obra maestra*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Steindl-Rast, D., & Lebell, S. (2014). *La música del silencio*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (06 de junio de 2019). *Palace of Versailles*. Obtenido de Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/topic/Palace-of-Versailles>
- Titon Du Tillet, E. (1732). *Le Parnasse françois - Remarques sur la poésie et la musique et sur l'excellence de ces deux beaux arts, avec des observations particulières sur la poésie et la musique françoise et sur nos spectacles*. Tome 2. Paris, Francia: impr. de J.-B. Coignard fils. Obtenido de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1041687k/f142.image>
- Zambrano, R. (2013). *Historia mínima de la música en Occidente*. Madrid: Turner Publicaciones.