

Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (43-72)

LOS SONIDOS DEL MISTERIO: ANÁLISIS DE TRES NOVELAS POLICIALES EN RELACIÓN CON LA MÚSICA CLÁSICA

The sounds of mystery: analysis of three crime novels in relation
to classical music

Le son du mystère : analyse de trois romans policiers en rapport avec la
musique classique

JIM ANCHANTE ARIAS

Universidad San Ignacio de Loyola

jim.anchante@usil.pe

<https://orcid.org/0000-0001-7032-0665>

RESUMEN:

En el presente artículo se ha buscado analizar una nueva orientación de la novela policial, dirigida específicamente a la relación entre música y misterio. Para ello, nos hemos centrado en el análisis de tres novelas publicadas en las últimas décadas: *La última cantata* (1998), de Philippe Delelis; *El enigma Vivaldi* (2005), de Peter Harris, y *El violinista de Praga* (2007), de Michael Crane. En estas se representa un conjunto de sucesos vinculados con el misterio, la conspiración y las sociedades secretas, en las que participan personajes que representan a compositores clásicos como Vivaldi, Bach y Mozart. Sustentamos que la narrativa policial manifiesta una constante reinención a partir de la tratativa de sus temas, así como de sus particulares relaciones con la historia y la ficción.

Palabras clave: novela policial, música, misterio, sociedades secretas, historia.

ABSTRACT:

This paper has sought to analyze a new orientation of the crime novel, aimed specifically at the relationship between music and mystery. For that purpose, we have focused on the analysis of three novels published in the last decades: *The Last Cantata* (1998), by Philippe Delelis; *The Vivaldi Enigma* (2005), by Peter Harris, and *The Prague Violinist* (2007), by Michael Crane. They depict a series of events linked to mystery, conspiracy and secret societies, involving characters representing classical composers such as Vivaldi, Bach and Mozart. We argue that the crime narrative is constantly reinventing itself through the treatment of its themes, as well as its particular relationship with history and fiction.

Key words: crime novel, music, mystery, secret societies, history.

RÉSUMÉ:

Nous cherchons dans cet article à analyser une nouvelle tendance du roman policier, qui s'oriente spécifiquement vers le rapport entre la musique et le mystère. Pour cela, nous nous sommes concentrés sur l'analyse de trois romans publiés dans les dernières décennies: *La dernière cantate* (*La última cantata*, 1998), de Philippe Delelis; *El enigma Vivaldi* (2005), de Peter Harris, y *El violinista de Praga* (2007), de Michael Crane. Dans ces romans les auteurs représentent un ensemble d'événements liés au mystère, la conspiration et les sociétés secrètes, auxquels participent des personnages représentant des compositeurs classiques tels que Vivaldi, Bach et Mozart. Nous soutenons que le récit policier présente une constante réinvention à partir du traitement de ses thèmes, ainsi que de ses rapports particuliers à l'histoire et la fiction.

Mots clés: roman policier, musique, mystère, sociétés secrètes, histoire.

Recibido: 30/12/2023

Aprobado: 14/09/2024

Publicado: 28/12/2024

1. Introducción

Las relaciones entre la música y la literatura, milenarias y vastas, han perdurado a través de los tiempos con sus particularidades en cada época. Los primeros poetas de Occidente, los aedos griegos, entonaban sus versos acompañados de la lira —de ahí procede el término *lírica*—. Y, entrando en materia de las novelas, en varias historias se ha rendido culto al bello arte de los sonidos, por ejemplo: *La sonata a Kreutzer* (1889), de Tolstói; *Doctor Fausto* (1947), de Thomas Mann, o *Concierto barroco* (1974), de Alejo Carpentier, por solo mencionar algunas. En el presente artículo, hemos buscado reflexionar sobre tres novelas de las últimas décadas con varios aspectos en común: sus personajes son grandes músicos clásicos; son de género policial o de misterio (*detective novel* en inglés, *polar* en francés), y recrean sociedades secretas o sectas, algunas históricas y otras inventadas. Nos referimos a *La última cantata* (1998), de Philippe Delelis; *El enigma Vivaldi* (2002), de Peter Harris, y *El violinista de Praga* (2007), de Michael Craine.

¿Qué criterios hemos empleado para seleccionar estas tres novelas? En primer lugar, son reconocibles dentro del marco de la literatura policial —lo cual hemos buscado sustentar—. En segundo lugar, en las tres hay referencias a compositores de la historia de la música, especialmente Johann Bach, Antonio Vivaldi y Wolfgang Amadeus Mozart. En tercer lugar, las historias desarrolladas en estas novelas tejen un misterio vinculado con las prácticas musicales de estos artistas, así como con sus creencias e intereses dentro de su universo ficcional.

Primero, establecemos una brevísima caracterización de la novela policial, la cual usamos como marco de referencia para el tema que nos

compete. Segundo, sobre la base de una revisión bibliográfica, reflexionamos acerca de las relaciones entre la música clásica y ciertos «relatos» que podemos vincular con lo misterioso, esotérico o sobrenatural. Finalmente, teniendo como base teórica y metodológica todo lo anterior, analizamos las propuestas estéticas e ideológicas de las tres novelas que conforman el corpus de la presente investigación.

2. Brevísima caracterización de la novela policial

La novela o género policial, al menos en el ámbito nacional, no tiene aún la cantidad de estudios que debería presentar. Eduardo Arenas (2018) plantea una de las posibles razones de ello:

El género policial, desde su advenimiento, ha sido uno de los más favorecidos por la predilección de los lectores; sin embargo, no ha logrado posicionarse como un género canónico dentro de la crítica tradicional, ya que, equívocamente, se le ha considerado menor respecto de otras manifestaciones literarias. (p. 249)

Dicho prejuicio debe ser abandonado en el ámbito académico.

Si partimos de que la novela policial «n'est pas celui qui transgresse les règles du genre, mais celui qui s'y conforme» (Todorov, 1978, p. 10), podemos afirmar que los ejemplos de dicha novela se reconocen más por sus similitudes que por sus diferencias. Ahora bien, hay una tradición y una clasificación que han propuesto y discutido los especialistas de este tipo de novela, como el propio Todorov, quien nos habla de la novela de enigma, la novela negra y la novela de suspenso. En este apartado elaboramos una brevísima descripción de la primera.

La problemática del género policial ha sido estudiada por diversos autores (Cerezo, 2006; Hoveyda, 1967; Todorov, 1978, entre otros). Cerezo (2006) dedica su primer capítulo a la problemática del género policial y llega a la conclusión de que en él «existen pautas estructurales predecibles

que el lector recorre y reconoce a lo largo de la lectura» (p. 24). A partir de ello, para Cerezo el género policial presupone

la complicidad entre el lector y el autor, unas reglas fijas, y al tiempo, una libertad de movimientos y originalidad. El reconocimiento por parte del lector de que se va a enfrentar a una novela policiaca es generalmente, algo previo a la lectura. (p. 24)

Dicha reflexión nos conduce hacia la perspectiva de la estética de la recepción, ya que lo «policial» se establece a partir de un pacto de lectura entre el autor y el lector, quienes se encuentran fuera del mundo representado en el texto. En nuestro caso, tratamos de establecer criterios «intrínsecos», es decir, que en cierta medida subyacen en el texto mismo. Sin embargo, antes es necesario repasar un poco de historia.

La novela policial ha sido una de las favoritas del público lector de los siglos XIX-XX y, en mayor o menor medida, sigue vigente en la actualidad. Lo evidencia, entre otros datos, la enorme producción y consumo de relatos policiales y de sus respectivas sagas desde su aparición a mediados del siglo XIX hasta el presente, así como el ascenso de muchos de estos libros a *bestsellers* en los distintos idiomas en que fueron publicados. A ello debemos sumar las traducciones y las versiones cinematográficas que han difundido el género y que lo han vuelto materia de culto. Desde la publicación de *The Murders in the Rue Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe, empezó una secuela de aventuras policiales que ha tenido sus cumbres en personajes como Sherlock Holmes, Hercules Poirot o el comisario Maigret. Asimismo, desde sus inicios hasta la actualidad, se ha desarrollado toda una serie de estilos y subgéneros que evidencian la complejidad del asunto por tratar (Todorov, 1978). Sin embargo, más allá de las particularidades, Cerqueiro (2010) propone un conjunto de aspectos generales que dan forma a lo que entendemos como el género policial:

El aspecto lúdico es un rasgo de la novela policiaca relacionado con la medición de inteligencias entre autor-lector, su enfrentamiento para plantear e intentar solucionar un problema de índole lógica. Algunos autores han resaltado su parecido con la resolución de un crucigrama, un juego de ajedrez, un rompecabezas o un juego matemático. (§ 2.2)

A partir de lo anterior, un juego de inteligencia constituiría una analogía interesante para entender la novela policial; por ejemplo, las damas o el ajedrez, en que ambos rivales buscan probar su mayor capacidad de análisis, talento y concentración. Dentro del mundo representado (nivel intratextual), dicha rivalidad enfrentaría al detective o policía y al criminal, y, fuera del mundo representado (nivel extratextual), la competencia la librarían el autor y el lector. En ese sentido, la novela policial se entiende siempre como un desafío.

Cerqueiro (2010) establece dos tipos o modalidades de la novela policial: por un lado, la novela clásica, entendida como «novela enigma, novela problema o novela de investigación racional; estas novelas presentan el hecho criminal como un enigma para la razón»; por otro lado, la novela negra, definida como el proceso de «crimen, búsqueda y localización» (§ 1). En el caso de las particularidades de las novelas que analizamos, nos centramos en la novela clásica, aunque también aprovechamos algunos aspectos del segundo tipo.

Teniendo como base la propuesta de los relatos policiales de Allan Poe, Cerqueiro (2010, § 1) establece un conjunto de características de la llamada novela clásica, que resumimos de la siguiente manera:

- Detective aficionado.
- Narrador coprotagonista, amigo del detective.
- Creación de personajes sospechosos y de testigos.
- La razón como medio para esclarecer el crimen.
- Predominio de la razón sobre la acción.

Entendemos que el prototipo de este relato clásico es la saga de Sherlock Holmes (Arthur Conan Doyle), la cual cumple con todos los aspectos anteriores. Podemos complementarlo con la división que establece Hoveyda (1967) de las novelas policiales modernas, esto es, la de método empírico y la de método deductivo o científico (p. 24). Según Cerqueiro (2010), la novela clásica estaría vinculada con la modalidad deductiva o científica (personajes como Dupin o Holmes son algunos de sus mayores representantes), aunque, a nuestro parecer, no necesariamente se excluye la modalidad empírica, pues encontramos a detectives o policías que emplean tanto un método como el otro (Lupin, Poirot, Maigret, etc.).

Para terminar con Cerqueiro, la investigadora propone una estructura del hecho criminal en este tipo de novela: el hecho criminal propiamente dicho, la investigación subsiguiente y el desvelamiento del hecho criminal (2010, § 1). Con las peculiaridades de cada novela, se respeta en general esta estructura en la narrativa policial.

Con base en lo anterior, podemos establecer una estructura de la «historia» policial, la cual puede ser organizada de distinta manera en el plano del «discurso»¹. Dicha estructura presenta los siguientes elementos indispensables:

- El crimen.
- El móvil misterioso.
- El detective o policía.
- Las técnicas y estrategias aplicadas por el detective o policía.
- Narración en tiempo pasado con efecto presente.

1 Nos basamos en la oposición entre historia y discurso propuesta por Chatman (1990): la primera constituye el conjunto de acontecimientos que suceden; la segunda, la forma como estos acontecimientos se organizan en el relato.

- Las peripecias.
- El clímax: el enfrentamiento entre el detective o policía y el(los) criminal(es).
- La resolución del misterio.

El primer aspecto es el crimen. Siempre tiene que haber un crimen, por lo general, un asesinato, aunque también puede tratarse del robo de una joya o de dinero; la desaparición de un personaje o un objeto valioso, entre otros. Suele presentarse al inicio del relato; no obstante, a lo largo de la novela pueden suceder varios crímenes concatenados (asesinatos o robos en serie).

El crimen en cuestión sugiere un móvil misterioso, es decir, no hay una explicación clara o lógica sobre cómo se ha perpetrado ni sobre su causa (o causas). La policía encargada del caso no sabe cómo resolver el misterio y demanda la ayuda de un detective privado (Dupin, Holmes, Poirot), aunque un policía peculiar y extravagante para sus colegas puede ser quien busque aclararlo (Maigret).

El personaje central de la novela policial es el detective privado o el policía extravagante; no obstante, en algunas sagas de este género el protagonista ha sido el delincuente². Nos parece necesario destacar en este punto al ayudante del detective, que generalmente cumple la función de narrador-testigo y complemento del protagonista. El prototipo de este personaje es el doctor Watson de la saga de Sherlock Holmes, aunque también hay variaciones de ello.

Las técnicas y estrategias aplicadas por el detective o policía para la resolución del crimen misterioso se vinculan con las novelas policiales modernas de método empírico y de método deductivo (Hoveyda,

2 Algunos ejemplos famosos son Arsène Lupin (Maurice Leblanc) y Fantômas (Marcel Allain y Pierre Souvestre).

1967). Sobre el primero, el investigador va recolectando huellas o indicios que han quedado en el escenario del crimen (o en más de uno). A partir de tales elementos particulares y al parecer inconexos, va estableciendo generalidades para solucionar el misterio del crimen. En cambio, la modalidad deductiva o científica se basa, como su nombre lo dice, en deducciones que busquen validar *a posteriori* aquellas huellas o indicios. Dicho de otra manera, se realiza el procedimiento opuesto al anterior. Sin embargo, como señalamos, los métodos empírico y deductivo no se excluyen, sino que las más de las veces terminan combinándose o complementándose, como se evidencia en esta sentencia de Holmes: «Siempre he sostenido el axioma de que los pequeños detalles son, con mucho, lo más importante» (Doyle, 2004, p. 344). Dicha afirmación parece oponerse a lo anterior, pues se parte de los detalles para alcanzar las «generalidades» de la verdad. Lo cierto es que el investigador procura aprovechar todos los datos con que cuenta o todas las dotes de su intelecto en la búsqueda por descubrir la verdad.

Las peripecias o aventuras que se suceden en el relato se combinan con las estrategias de resolución del enigma que desarrollan el investigador y sus colaboradores. Su función es la ampliación de la trama, sobre todo si partimos del debate que se ha tejido a lo largo de la historia entre el cuento y la novela en el género policial. Chesterton, uno de sus representantes más importantes, estaba decididamente a favor del primero, como podemos comprobar en la siguiente cita:

La principal dificultad estriba en que la novela policiaca es, después de todo, un drama de caretas y no de caras. Cuenta más bien con los seudodistintivos del personaje que con los reales. Hasta llegar al último capítulo, el autor no puede contar ninguna de las cosas más interesantes de los personajes principales. Es un baile de disfraces, en donde todos se disfrazan de otra persona diferente a sí mismos, y no existe el verdadero interés personal hasta que el reloj marca las doce. [...] Por eso opino que

lo mejor de todo es que el primer capítulo sea también el último. (1961/1970, pp. 40-41)

Chesterton cierra esta cita concluyendo que el cuento posee supremacía sobre la novela policial. Sin embargo, también debemos recordar la relevancia de textos largos en el desarrollo de este género, como algunas novelas del propio Conan Doyle o de Agatha Christie. Entonces, consideramos que sí existe una justificación sobre la extensión del relato policial, el cual se nutre de encuentros y desencuentros por parte de los personajes en peripecias que mantienen en vilo a los lectores.

El tiempo en la novela policial guarda una gran relevancia para la caracterización del mundo representado y de los personajes, como observa Juan Galán:

El tiempo de la narración es posterior a los hechos contados. La historia se narra en tiempo pasado, pero el uso constante de los diálogos nos da la sensación de inmediatez, de presente. Asistimos como lectores a una narración en la que la información sobre el hecho delictivo y la resolución del misterio nos llega poco a poco y en pequeñas dosis. Nos llega la información a la vez que le llega al protagonista, facilitándonos así la identificación con este personaje. (2008, p. 65)

En otras palabras, se crea un efecto de «inmediatez» de los sucesos a pesar de que la narración se encuentre en tiempo pasado. Dicho efecto cumple la función de mantener al lector a la expectativa de los acontecimientos que se van sucediendo. Y el otro aspecto fundamental lo constituye la relación entre el tiempo y la información que se brinda tanto a los personajes de la trama (nivel intratextual) como a los lectores (nivel extratextual). Se evidencia así una suerte de «pacto» interficcional para que ambos, yendo de la mano, recorran el contenido de la historia.

La novela policial, como la mayoría de las novelas, tiene episodios de clímax y de anticlímax que se desarrollan a lo largo de la historia. Sin

embargo, hacia la parte final se manifiesta el desenlace en el cual héroes y villanos se enfrentan de nuevo, esta vez con la captura de los segundos o con la aplicación de su justo castigo. El clímax final, el que los lectores esperan con ansias, por lo general tiene su dosis de sorpresa, aunque no necesariamente aclara el misterio.

La conclusión de la novela es la aclaración del misterio del crimen o crímenes. Por lo común, el investigador o el narrador, o ambos de forma complementaria, explican a los demás personajes —y a los lectores— cómo se planificó el crimen y las estrategias que el criminal o los criminales emplearon para que nadie pueda culparlos —sin embargo, no hay crimen perfecto—. En esta línea, podemos afirmar que el género policial presenta un estilo «redondo» o «cerrado» en el sentido de que tiene un principio y un fin. No conocemos novelas policiales «abiertas» o de final ambiguo, no al menos desde una orientación clásica. Dejar abierto el misterio de la novela policial sería violar una de sus principales leyes.

3. Música y misterio: una aproximación

Por un lado, desde los inicios de las civilizaciones, la música ha cumplido un rol fundamental. Como observa Muñoz (2020), «en la historia del ser humano, rito y música siempre han colaborado para establecer un puente con el mundo sobrenatural en una labor realizada por magos, brujos, sacerdotes y adivinos» (p. 19). En casi todas las culturas del mundo antiguo se conoció la música y se usó para actividades de distinta índole, sobre todo como un acompañamiento clave para los rituales: el culto a los dioses, el viaje de las almas hacia el más allá, la conexión espiritual con el inframundo, etc. La música ha sido —y sigue siendo— la expresión de lo inexpresable e incognoscible.

Por otro lado, debemos entender la palabra *misterio* como esa experiencia subjetiva y a la vez intersubjetiva de los individuos que forman parte del culto religioso, especialmente del cristiano, pues los

compositores europeos que nos competen profesaron desde el catolicismo o desde el protestantismo. Sin embargo, es necesario recordar que dicha tradición se ha visto relacionada desde sus orígenes con otras tradiciones tanto orientales como occidentales. Por ello, los cultos «místicos» a los que aludimos en el siguiente apartado se entrecruzan en el conglomerado de toda una tradición que envuelve a rituales religiosos, tradiciones paganas, sociedades secretas y demás.

Para ejemplificar, tomemos el caso de Johann Sebastian Bach (1685-1750), compositor alemán que profesó el protestantismo y que se eleva como uno de los mayores representantes de la música posbarroca. Sus composiciones, tanto sacras como profanas, alcanzan uno de los sitios más altos de la música en Occidente. Conocemos por sus biógrafos que, entre sus labores realizadas en vida, inagotables, cumplió la función de «kantor» en la ciudad de Leipzig desde 1723 hasta sus últimos años. Admirador de Vivaldi, Bach compuso una música que se entiende como la bisagra entre el estilo desmesurado del Barroco y la sobriedad del estilo clásico. Dicha propuesta se extendió en conciertos, fugas, misas, oratorios, cantatas y demás.

Sin embargo, existe un lado menos conocido de Bach: sus vínculos con la numerología³ y en especial con la gemetría, una cábala cristiana que se puso de moda en el Renacimiento y en épocas posteriores. En la gemetría, las letras del alfabeto se intercambian con números; por ejemplo, A es 1, B es 2, C es 3, y así sucesivamente. A partir de ello, Boyd (1986) observa lo siguiente:

3 'Práctica supuestamente adivinatoria a través de los números' y 'estudio del significado oculto de los números' (Real Academia Española, s. f.).

[La palabra] Bach (2+1+3+8) resulta 14 y J. S. Bach (9+18+14) es igual a 41. Esto puede ser utilizado en el número de notas, pausas y compases en un determinado movimiento o pasaje, y adquirir una significación que no puede ser percibida con sólo escuchar la música. (p. 203)

Diversos investigadores (Boyd, 1986; Forkel, 1966; Muñoz, 2020, entre otros) han reflexionado sobre la práctica numerológica de este compositor, e incluso algunos se han atrevido a sugerir una suerte de misterio o misticismo en su música a partir de dicha práctica. En todo caso, no hay un consenso al respecto y no se ha encontrado una prueba irrefutable de ello; en otras palabras, se mantiene en el ámbito de la especulación.

Otro ejemplo interesante es la vida de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), cuyos elementos realmente novelescos han sido aprovechados tanto en el cine como en la literatura. Podemos vincular en especial dos aspectos de su música con el misterio: su inclusión en la masonería y los peculiares detalles de composición de su última e inacabada obra, el *Réquiem*. Como nos recuerdan Hutchings (1986) y Bonilla Mesa (2004), Mozart fue admitido a la logia masónica Zur Wohltätigkeit ('La Beneficencia'), que llevó a cabo su ceremonia de iniciación el 14 de diciembre de 1784 en Viena. A partir de ese momento, el músico austriaco crearía una importante cantidad de composiciones con una orientación masónica: salmos, *lieder*, adagios y especialmente su ópera *La flauta mágica* (1791), estrenada el mismo año de su muerte. En opinión de diversos estudiosos, esta última incluye toda una serie de símbolos masónicos:

Sarastro y la Reina de la Noche son la pareja antagonista del estrato superior social. Sarastro es el gran maestro de la logia, que elige iniciar a Tamino por encontrar en él numerosos valores. En una alusión evidente a Zoroastro, simboliza lo masculino, el fuego, el mundo áureo solar y el dios Apolo, cuyo animal es el león. La Reina de la Noche es la mujer de

Sarastro y la personificación del poder oscuro del influjo de la Luna y el poder de la serpiente, símbolo de hermandad. (Muñoz, 2020, p. 108)

La anterior cita ilustra de manera sucinta el mensaje esotérico con que se ha entendido esta enigmática ópera. Esto evidencia que Mozart profundizó en la labor masónica de su música y que no solo fue un invitado más, sino en realidad un participante activo de las ideas e ideales de dicha sociedad secreta. Ahora bien, ¿en qué radica el mensaje especial de la masonería en relación con la música? Se puede observar en la siguiente cita:

Para los masones, la música es una forma más de masonería que posee una gran importancia, ya que alude a la armonía del mundo y expresa la relación armónica entre los miembros de una logia. El compositor o intérprete realiza su trabajo «tallando» el alma del ser humano, que, mediante el estudio de los símbolos y el progresivo crecimiento moral, abandona su estado «en bruto» para convertirse en parte de la «Gran Obra». (Muñoz, 2020, p. 92)

El otro aspecto del misterio se relaciona con su famoso *Réquiem*. La leyenda nos dice que un misterioso hombre vestido de negro enmascarado pidió al músico que compusiera una misa de réquiem unos meses antes de su fallecimiento. Mozart se habría obsesionado con dicha composición, ya que presentía que tendría que ver con su propia muerte. Los biógrafos más sesudos⁴ de su vida han demostrado que la persona que solicitó los servicios del compositor fue un enviado del conde Franz von Walsegg (1623-1727), quien deseaba tocar esa música por la muerte de su esposa, e incluso deseaba hacerse pasar como el verdadero creador de la misa. Sin embargo, Mozart falleció antes de terminarla, por lo que su discípulo Franz Xaver Süssmayr (1766-1803) finalizó la obra siguiendo las indicaciones que el maestro le diera antes de morir, así como sus propias notas. Hoy es considerada una de sus obras cumbre.

4 Revisese, por ejemplo, el libro *Mozart* (1986), de Arthur Hutchings.

Como último ejemplo incluimos a Ludwig van Beethoven (1770-1827). Al igual que Mozart, su lado «misterioso» estaría orientado hacia su relación con las sociedades secretas. Sin embargo, al compositor de la *Novena sinfonía* no solo se le ha vinculado con la masonería, sino también con otra sociedad muy particular de su tiempo: los Illuminati⁵.

A diferencia de Mozart, cuya asociación con la masonería se encuentra totalmente documentada, no sucede lo mismo con Beethoven. En realidad, se ha sugerido dicho vínculo a partir de testimonios de personas de su tiempo, así como por el contacto que tuvo con reconocidos masones de finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. Lo mismo podemos decir de su música en contraste con diversas composiciones de Mozart, que sí tienen una evidente orientación masónica. Sin embargo, se ha sugerido que algunas piezas, como la *Canción del sacrificio*, *Canción de hermandad*⁶ o *El hombre libre*, sí la presentan.

Su relación con los Illuminati es igual de difusa y se ha asociado con el clima ideológico que el joven Beethoven vivió en Bonn en la década de 1780. Durante esta época se vivió una «efervescencia cultural sin precedentes» (Den Eynde, 2000, p. 15) y, en ese contexto, el compositor habría conocido a personajes vinculados a la masonería y a los Illuminati, pues una práctica común de estos era buscar ser admitidos en logias masónicas para «desde dentro» captar a futuros adeptos de su sociedad secreta.

¿Por qué vinculamos el «misterio» con la asociación de músicos como Mozart o Beethoven a sociedades secretas? Hemos buscado

5 Según Camacho (2005), fue una sociedad fundada por Adam Weishaupt (1748-1830) en Baviera en 1776 y que atrajo a una interesante cantidad de estudiantes y nobles. Las autoridades de Baviera prohibieron esta sociedad en 1785.

6 Esta canción está inspirada en un poema de Johann Goethe (1749-1832), quien «había ingresado a la logia Amalia entre 1780 y 1783» (Muñoz, 2020, p. 114).

vislumbrar ello, junto a otros aspectos igual de llamativos, a partir del análisis de las novelas en cuestión.

4. Análisis de novelas

4.1. El secreto de Bach: *La última cantata* (1998)

La última cantata (o su título original, *La dernière cantate*) fue escrita por Philippe Delelis, abogado francés con estudios en el Conservatorio de Música de Lille (información obtenida en la cubierta de la contraportada, es decir, en uno de los paratextos⁷; 1998/2002). Según el *Diccionario enciclopédico de la música* (Latham, 2008), una cantata es, «literalmente, [una] pieza para ser cantada, en oposición a sonata, pieza instrumental para ser tocada» (p. 278). El compositor alemán Johann Sebastian Bach, recreado como personaje en la novela, fue uno de sus más egregios cultores durante el periodo conocido como Barroco tardío (primera mitad del siglo XVIII). En dicha época destacó la producción de cantatas «sacras», es decir, interpretadas en misas tanto católicas como protestantes; sin embargo, también se componían cantatas «profanas», que se interpretaban fuera de algún culto religioso. El propio Bach compuso cantatas de ambos tipos, aunque es recordado sobre todo por las primeras —dato relevante para entender los acontecimientos de la novela—.

La historia de *La última cantata* se estructura en dos relatos paralelos. El primero de ellos se sitúa en París en la actualidad. El narrador omnisciente nos cuenta la historia de Laetitia, una hermosa mujer dedicada a la música que rinde el examen de fuga en el Conservatorio de París y logra obtener el primer lugar. Los personajes que giran a su alrededor son hombres que, por un lado, se sienten atraídos por ella y,

7 «El paratexto es todo aquel material que acompaña al texto (prefijo *para*: al lado de), pero no forma parte de él: se sitúa pues en los umbrales del texto, en sus cercanías» (García-Bedoya, 2019, p. 68).

por otro lado, forman parte de su vida familiar o profesional (su padre, su profesor). En un momento determinado, y a partir de un experimento técnico con la fuga que sirvió para evaluar a Laetitia (la famosa «fuga del rey» que Bach compuso a partir de un tema que le propuso el emperador Federico II), acontece un asesinato que da principio a una serie de crímenes vinculados a la misteriosa música. Así empieza el carácter policial de la historia, pues aparece el comisario Gilles Béranger para hacerse cargo del caso combinando su pericia detectivesca con su gusto particularmente obsesivo por la música.

El segundo relato se desarrolla entre los siglos XVIII y XX, en los cuales aparecen diversos compositores de la historia de la música clásica: Bach, su hijo Johann Christian, Mozart, Beethoven, Wagner, Gustav Mahler y Anton Webern. Todos son alemanes, lo cual constituye un dato importante para el entendimiento del enigma, así como la religión que cada uno profesó. A partir de la aparición de Bach, surge un «secreto» dejado en un enigmático tema musical. Los otros músicos, a medida que van apareciendo en el relato, heredan ese secreto y se vuelven actores del desenlace, e incluso víctimas en algunos casos.

Analizamos, en primer aspecto, el carácter policial de la novela. De acuerdo con los elementos que observamos en el primer apartado, *La última cantata* reúne los requisitos para ser entendida como una novela policial clásica: hay una serie de crímenes misteriosos que son resueltos al final; aparece un detective, en este caso, un comisario de la policía; y, con el desenlace de la novela, se captura al culpable y se desentraña el misterio. Se cumple con todo lo anterior, más allá de la perspectiva del comisario Béranger en cuanto a marcar distancia de la línea iniciada por Sherlock Holmes:

Gilles dio unos pasos por el salón, con la cabeza hacia abajo, como si escrutara la moqueta en busca de los indicios a los que tan aficionado era Sherlock Holmes. Pero se encontraban con mucha más frecuencia en las

novelas de sir Arthur que en la triste realidad policial. (Delelis, 1998/2002, p. 102)

Este dato resulta interesante, pues se busca establecer una oposición entre la «ficción» del género policial y la «realidad» de la historia que acontece en esta novela. En otras palabras, se quiere crear un efecto de «realismo» en el relato: de ahí el distanciamiento para con las novelas de Conan Doyle.

La extrema preocupación del narrador en darnos detalles técnicos de la música también refuerza la verosimilitud realista de esta historia. Ello se manifiesta en diversas notas a pie de página e incluso en el propio texto; por ejemplo, cuando Laetitia le explica al comisario Béranger algunos detalles formales de la *Ofrenda musical*, de Bach, en búsqueda por desentrañar el misterio:

Bach concibió la *Ofrenda* en tres partes distintas: las dos grandes fugas o *ricercare*, la sonata y, por último, los cánones enigmáticos. [...] Los dos *ricercare* que enmarcan la obra son lo suficientemente diferentes como para que se los pudiera diferenciar, lo que vuelve a darnos una estructura tripartita. Les haré un esquema:

- | | | |
|-------------------------|---|---|
| I. Dos <i>ricercare</i> | | I. Dos <i>ricercare</i> a 3 voces |
| II. Sonata en trío | o | II. 10 cánones |
| III. 10 cánones | | III. Dos <i>ricercare</i> a 6 voces (=3+3). |

(Delelis, 1998/2002, p. 220)

Los fragmentos de esta naturaleza se asemejan más al ensayo que a la ficción novelesca y vuelven compleja la lectura del libro. Sin embargo, no impiden que se mantenga el clímax para la aclaración del misterio: la existencia de una secta protestante que busca ocultar el secreto de Bach cometiendo todo tipo de acciones, incluido el asesinato. Sus integrantes habrían sido los responsables de las muertes de Mozart y de Anton Webern, quienes decidieron contar el «secreto». Como ya se

refirió anteriormente, la muerte del Mozart real generó toda una serie de leyendas que van desde el envenenamiento hasta el destino fatal de su *Réquiem*. Y, si bien Webern es menos conocido, su muerte también presenta un grado de misterio⁸.

Otro aspecto que se evidencia en la novela es la práctica de la gematría por parte de Bach, la cual expresa toda una mística numerológica. Esta trasciende la cotidiana práctica cristiana y se eleva hasta las pretensiones de la cábala, apuntando a conocer el secreto de Dios a través de los números:

El 3 correspondía a la Trinidad, el 5 al Hombre con sus cinco sentidos y también a Jesucristo con sus cinco llagas, el 6 a los días de la Creación, el 10 a la Ley, el 11 a su transgresión, el 12 a los apóstoles, el 13 a la Traición... Y el 14 correspondía a BACH. (Delelis, 1998/2002, p. 153)

En una cita anterior ya evidenciábamos las extraordinarias propiedades numéricas que posee el apellido Bach desde la gematría. Entonces, el autor de la *Pasión según san Mateo* se eleva en esta novela como un genio no solo de la música, sino también de los enigmas que es capaz de construir sobre la base de codificaciones y mensajes cifrados, todo con el afán de guardar el secreto a los legos y que solo pueda conocido por los «iniciados», esto es, por los grandes músicos de la historia occidental.

La última cantata es una novela difícil de leer para alguien que no esté versado en teoría musical. Sin embargo, sus vínculos con lo misterioso y lo críptico serán muy bien aprovechados por autores como Dan Brown, cuyo libro *The Da Vinci Code* aparecería cinco años después (2003).

8 Webern fue asesinado en su casa el 15 de setiembre de 1945 por un soldado estadounidense durante la ocupación aliada en Austria.

4.2. Tras las huellas del Grial: *El enigma Vivaldi* (2005)

Un primer aspecto se relaciona con uno de los paratextos centrales: el autor. Al inicio del texto se incluye la siguiente información:

Peter Harris (San Antonio, California, 1951) cursó estudios de arqueología y sociología en la UCLA. En su formación pesan fuertes raíces españolas, procedentes de su abuela materna. Desde hace algunos años vive en la Costa del Sol, aunque por razones profesionales pasa temporadas en Italia, relacionadas con su actividad como traductor e investigador de los archivos vaticanos. (Harris, 2005/2020, p. 7)

Sin embargo, en algunas páginas de internet se informa que este seudónimo esconde en realidad la identidad del historiador y novelista español José Calvo Poyato (1951), como en Babelio (s. f.): «En realidad Peter Harris es el seudónimo del historiador y escritor José Calvo Poyato». Calvo Poyato tiene una importante cantidad de libros firmados con su nombre, así como otros firmados con el nombre de Peter Harris.

En cuanto a la trama de la novela, un joven violinista español llamado Lucio Torres viaja a Venecia para participar en un festival de música; sin embargo, en realidad su principal deseo es conocer la ciudad del compositor que más admira: Antonio Vivaldi (1678-1741). En Venecia conoce a la hija de la dueña del hospedaje donde se aloja, María del Sarto, y ambos se enamoran perdidamente. Ahora bien, Lucio también se dedica a revisar los archivos del *Ospedale della Pietà*, orfanato donde Vivaldi trabajó gran parte de su vida. Allí encuentra una extraña partitura que conduce a ambos personajes a una aventura por completo inesperada: la relación del autor de *Las cuatro estaciones* con una antiquísima sociedad secreta, llamada Fraternitas Charitatis.

Sin embargo, la historia del texto no empieza de esta manera: en los primeros capítulos se alude a los últimos días del *prete rosso*⁹ en Viena,

9 Su traducción es «cura rojo», apelativo de Vivaldi que aludía a su famosa melena roja.

su encuentro con unos personajes misteriosos que buscaban obtener su «secreto» haciéndose pasar por sacerdotes, así como el posterior conocimiento de que tales sujetos habían sido enviados por el Dogo de Venecia. En este último acontecimiento nos enteramos de que Vivaldi pertenecía a la sociedad Fraternitas Charitatis, la cual, dentro del mundo representado del texto, manifiesta una historia fascinante:

—¿Qué se sabe de las Fraternitas Charitatis? —preguntó Lucio.

—Poco más de lo que ya te he comentado. Algunos remontan su origen a la época helenística, hacia el siglo tercero antes de Jesucristo en la ciudad de Alejandría, donde había una intensa vida cultural. (Harris, 2005/2020, p. 77)

Recordemos que en esta ciudad africana fundada por Alejandro Magno estuvo la legendaria biblioteca que almacenó la mayoría del saber antiguo y que fue incendiada más de una vez:

Si alguno de estos valiosos tesoros para el saber humano logró escapar a las arremetidas de los enemigos de la biblioteca, ha sido celosamente guardado. Hay quien sostiene que la Fraternitas Charitatis se creó, precisamente, para que determinados conocimientos no se difundieran. (Harris, 2005/2020, pp. 79-80)

Ahora bien, cabe precisar que la sociedad Fraternitas Charitatis solo existe en el mundo representado de la novela. Hemos revisado diversas fuentes sobre sociedades secretas, especialmente la *Historia universal de las sectas y sociedades secretas* (1971), de Jean-Charles Pichon, y *La biblia de las sociedades secretas* (2010), de Joel Levy, y en ninguna hemos encontrado información de alguna que se asemeje a las características de la Fraternitas Charitatis de la novela.

Ya reflexionando sobre la relación entre *El enigma Vivaldi* y la novela policial, desde un principio nos encontramos ante un crimen: el asesinato del compositor en Viena a manos de los falsos sacerdotes para

averiguar su secreto. Sin embargo, dadas las evidencias de la historia, se entiende que fue el propio Dogo quien ordenó su asesinato. Y, si bien surgen amenazas y persecuciones en la época moderna, que cubre la mayor parte de la historia, no hay un asesinato misterioso. Por ello, podemos afirmar que en esta novela no aparece un crimen misterioso al inicio, como es común en el género policial clásico.

La trama gira en torno a Lucio y María en su búsqueda por desenrañar el misterio del cura rojo, aunque más adelante aparece un policía que cumple la función de detective: el comisario Aldo Tarquinio, quien casualmente es también el novio de la madre de María, dueña del hospedaje referido. Ellos se enfrentan a los «malos» de la historia, los integrantes actuales de la *Fraternitas Charitatis*: un conjunto de potentados europeos que buscan hacerse del manuscrito para apoderarse del enigma. Tarquinio no destaca precisamente por tener una mente poderosa y llena de deducciones, sino más bien se trata del típico policía que actúa por una doble razón: en este caso, averiguar los hechos acaecidos y ayudar a la hija de su novia. Su procedimiento es, a partir del análisis del primer apartado, básicamente empírico. Dicha capacidad de razonamiento, así como su función de personaje secundario, nos llevan a concluir que no cumple con las características prototípicas del detective en el género policial clásico.

Problematizados el crimen y el detective, nos queda un tercer punto: el conjunto de circunstancias para desenrañar el misterio. En general, las peripecias que les acontecen a los protagonistas no hacen sino exacerbar la curiosidad por conocer el misterio del cura rojo, vinculado a uno de los secretos más famosos de la historia de esta clase de sociedades: el tesoro de los templarios.

Durante siglos ha corrido un rumor insistente: el tesoro de los templarios fue escondido en el sur de Francia, en una zona próxima a un pueblecito llamado Rennes-le-Château. Parece ser que Vivaldi viajó en varias

ocasiones a esa comarca del Midi francés. Según algunos, su mensaje daría las claves para llegar hasta el punto exacto donde los templarios escondieron su oro. (Harris, 2005/2020, p. 76)

Los integrantes de la *Fraternitas Charitatis*, que también están tras la búsqueda del tesoro templario, confirmarían las especulaciones de los protagonistas: efectivamente, su «frater» Vivaldi también intentaba encontrarlo. Pero ¿cuál es el tesoro? Aquí entra en juego el diálogo intertextual con *The Da Vinci Code*. En el *bestseller* de Dan Brown, el móvil de la búsqueda es el Santo Grial, el cual, después de un conjunto de aventuras que combinan crímenes con intelectualismo (mensajes crípticos, anagramas, etc.), se descubre que no es otro que la descendencia de Jesús. *El enigma Vivaldi*, libro aparecido dos años después, tiene un desenlace bastante similar: después de descifrar todos los mensajes ocultos y llegar hasta el final, nos enteramos de que el secreto del *prete rosso* no era otro que el libro de José de Arimatea, el «verdadero» tesoro de los templarios. Así podemos leerlo en la siguiente cita:

En la excavación que realizaron en Jerusalén, en el solar del antiguo templo de Salomón, encontraron, entre otras cosas, el libro de José de Arimatea, donde se contiene la verdadera historia de Jesús, a quien, moribundo, recogieron sus discípulos. Tras su curación viajó a Marsella, acompañado entre otros de María Magdalena, donde vivió treinta y cinco años, hasta su muerte. Su tumba está en Rennes-le-Château. (Harris, 2005/2020, pp. 374-375)

¿Cómo descubrió Vivaldi semejante secreto? Se enteró de que dicho libro se encontraba en la Biblioteca Imperial de Viena. Ello, según la historia de la novela, explicaría por qué el músico decidió viajar a la capital del Imperio austriaco en la parte final de su vida, donde finalmente falleció. La relación con *The Da Vinci Code* resulta indiscutible.

Este último punto, el conjunto de peripecias en pro de descubrir el misterio, es el principal factor que relaciona *El enigma Vivaldi* con

el género policial, aunque con la inclusión de las historias de sociedades secretas y la resolución de mensajes críticos, al mismo estilo de Dan Brown.

4.3. Música, Dios y venganza: *El violinista de Praga* (2007)

La última novela que analizamos es *El violinista de Praga* (2007), de Michael Crane. De forma similar a *El enigma Vivaldi*, las referencias del autor no son muy claras. En la segunda solapa del libro se nos brinda la siguiente información: «Michael Crane es licenciado en historia medieval y experto en divulgación científica. Trabajó como consultor editorial antes de convertirse en un popular autor de novelas» (Crane, 2007/2010). En la página Lecturalia, asimismo, se nos indica: «País: Estados Unidos. Historiador y escritor, Michael Crane es autor de varios títulos más de conjura histórica, así como de historia medieval y divulgación» (s. f.). El nombre y la mención al país nos daría a entender que esta novela se escribió originalmente en inglés; sin embargo, en realidad fue escrita en italiano: *Il violinista di Praga*. ¿Quién es Michael Crane? Quizá el seudónimo de uno de los muchos escritores que forman parte de la producción empresarial de *bestsellers*.

A diferencia de las dos novelas anteriores, cuya historia se proyecta desde el pasado hasta el presente, la trama de *El violinista de Praga* se desarrolla en 1787, específicamente en octubre, cuando se estrenó la ópera *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart. Así, se evidencian sus «pretensiones históricas» al concordar con la fecha del estreno de dicha obra musical (Hutchings, 1986).

La estructura de la novela recrea la de una ópera: está dividida en tres actos, y cada uno en escenas. Incluso, en cada acto se indican los días en que acontecen los hechos. En el primero se produce el asesinato de una joven prostituta en una solitaria zona de Praga durante la medianoche. El crimen encierra un misterio, pues a la policía no le queda

claro el móvil del asesinato. Además, en la escena del crimen se encuentra un dibujo y un mensaje escrito en un idioma extraño, los cuales forman parte de un código desconocido. Con ello, se cumple con el elemento del crimen misterioso al inicio de la historia.

Así mismo, también se cumple con el segundo requisito: el detective como uno de los protagonistas. Nos referimos a Karl Maria von Weber, alemán que ha sido destacado a Praga en calidad de intendente de la policía. La novela gira en torno a las acciones llevadas adelante por este personaje y sus agentes para tratar de ubicar al responsable del primer asesinato, así como de los posteriores. Es indudable que el mismo autor los comete, pues en todos ellos se encuentra un dibujo y un mensaje enigmáticos del mismo código. Ahora bien, la totalidad de estos crímenes se vinculan con el otro protagonista de la historia: Mozart.

El narrador omnisciente nos brinda diferentes datos relevantes sobre el detective Von Weber: sus orígenes humildes, su deseo de destacar en el ámbito social que le ha tocado vivir (el Imperio austriaco), lo que lo llevó a «comprar» su condición de noble y a aceptar los cargos en que el Imperio lo ha destacado. No es una mente prodigiosa como Sherlock Holmes, sino más bien un hombre intuitivo que combina su experiencia policial con su persistencia y su anhelo de escalar socialmente.

Así mismo, nos enteramos de que ha sido destacado a Praga, la segunda ciudad del Imperio, desde hace solo algunos meses. A partir de este dato importante y lo anteriormente relatado, se constituye un tercer protagonista: Praga, su historia, su gente y sus misterios.

Cuando me ha dado a entender que existe una biblioteca secreta, custodiada celosamente por una secta de iniciados que practican saberes alquímicos, astrológicos y mágicos, no he podido evitar pensar en la

legendaria colección de manuscritos de Rodolfo II, el emperador loco de principios del siglo XVII. Todo un protagonista de nuestra historia. Los pragueños lo aman porque trasladó la capital de su vasto reino de Viena a Praga [...]. Rodolfo reunió en Praga a alquimistas, magos y astrónomos de toda Europa. Buscaba verdades ocultas, conocimientos que lo convirtieran en el amo del mundo. (Crane, 2007/2010, p. 195)

Dicho contexto de sociedades y libros secretos se mezcla con el deseo político de autonomía por parte de un sector de la población pragueña. Es decir, asesinatos, mensajes secretos y conspiraciones se entremezclan en una historia en que, como adelantamos, uno de los principales sospechosos es el genial compositor austriaco, quien también formó parte de una sociedad secreta como la masonería y que, incluso, según lo relatado, buscó fundar su propia hermandad.

En *El violinista de Praga* se representa una imagen de Mozart que sus biógrafos han mencionado siempre: el bromista, el apostador, el bohemio y el mujeriego, todo ello mezclado con una genialidad musical ilimitada. El Mozart de esta novela representa bastante bien la imagen que se ha constituido de él a lo largo de los siglos. Sin embargo, el intendente busca averiguar si también es un homicida y por qué podría serlo.

Llegados a este punto, resulta fundamental mencionar que el narrador intercala las investigaciones de Von Weber con las acciones del homicida: el Violinista, que habita un abandonado lugar de Praga y se codea con los músicos y nobles de la ciudad. Sabemos que está construyendo un violín con sus propias manos y que ha compuesto (aunque al final nos enteramos de que más bien ha «heredado») una melodía que dará a conocer cuando termine su desmesurado plan: matar a Mozart. Los asesinatos anteriores solo habían sido el prelude de lo que considera su «Gran Obra». Ahora bien, desconocemos la identidad del Violinista y no nos enteramos de esta sino hasta el final, así como

también el móvil de sus crímenes o consecución de su «Gran Obra», con la cual incluso busca competir con Dios:

¿Por qué? —preguntó el anciano maestro—. He dicho que compite con Dios, así que tiene a una víctima precisa a la que intenta atacar por medio de las demás: otro hombre que, según él, habla en nombre de Dios, lo representa. A través del poder de la muerte y del miedo, el asesino intenta humillar a esa voz divina, silenciarla o, mejor aún, negar frente al mundo la verdad que esta proclama. (Crane, 2007/2010, p. 274)

En esta novela encontramos a un individuo que ha sido «perjudicado» por la divina música del compositor salzburgués: su vida ha sido dañada por el mensaje divino, la música de Dios que transmite el elegido Mozart. Por causa de ese daño recibido, debe llevar adelante su venganza. Así, *El violinista de Praga* se constituye en una entretenida novela policial que entremezcla la música clásica con la historia de Praga, el asesinato serial con la venganza, todo ello envuelto en un clima de sociedades secretas y de misterio. En suma, se forja como la recreación de una biografía novelesca que termina homenajeando a uno de los más grandes músicos de la historia.

5. Conclusiones

Desde su aparición a mediados del siglo XIX hasta la actualidad, la novela policial ha gozado de una popularidad importante. Así mismo, se han evidenciado diversas tendencias o subgéneros del relato policial. En el presente artículo hemos buscado reflexionar sobre una de sus actuales orientaciones: el misterio en relación con la música.

En general, partiendo de las características y del estilo de la llamada novela policial clásica, hemos pretendido combinar la problemática del misterio del relato policial con la lectura que se ha tenido de la música a través de la historia, especialmente aquella que la vincula con los cultos religiosos, la experiencia mística y la expresión de lo sobrenatural.

En la historia occidental del cristianismo, se ha concretado en la propuesta de la misa como ritual en el cual el creyente entra en contacto con lo divino. La música juega un rol central dentro de dicho ritual. Sin embargo, dada la naturaleza sincrética de la religión mencionada, aún quedan ecos de creencias antiguas y de diverso origen, tomadas en cuenta por sociedades secretas que han desarrollado, entre las sombras, su práctica de forma paralela.

Con el análisis de *La última cantata*, *El enigma Vivaldi* y *El violonista de Praga*, hemos querido destacar la orientación que presenta el relato policial a partir del abordaje del misterio que envuelve a algunos de los músicos más importantes de la historia recreados en estas novelas. Identificamos que el misticismo, la numerología, los mensajes crípticos y los vínculos con sociedades secretas forman parte de una propuesta que busca exacerbar la curiosidad intelectual de los lectores de relatos policiales. Esto tiene como marco de representación la trascendencia estética de la música, ya que sin su influencia y sin la devoción que se le tiene serían incomprensibles aquellas historias en que determinados personajes son capaces de esconder, mentir y hasta cometer crímenes con tal de apoderarse de sus secretos. La música ha sido y va a seguir siendo materia de inspiración para la literatura, dada su influencia y relevancia en las personas.

Las novelas en cuestión presentan particularidades muy llamativas que hemos tratado de observar de manera detallada. Sin embargo, consideramos que la propuesta que realizan abre, desde ya, una nueva e interesante tratativa del género policial en la actualidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arenas, E. (2018). Detectives perdidos en la ciudad oscura. Novela policial alternativa en Latinoamérica. De Borges a Bolaño. *Boletín de Academia Peruana de la Lengua*, 64(64), 249-251. <https://doi.org/10.46744/bapl.201802.014>
- Babelio. (s. f.). *Peter Harris*. Recuperado el 2 de noviembre de 2023, de <https://es.babelio.com/auteur/Peter-Harris/7373>
- Bonilla Mesa, H. (con Lobo, A.). (Ed.). (2004). *El Q. H. Wolfgang Amadeus Mozart*. Editorial.
- Boyd, M. (1986). *Bach*. Salvat.
- Camacho, S. (2005). *La conspiración de los Illuminati*. La Esfera de los Libros.
- Cerezo, I. (2006). *Poética del relato policiaco: de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler*. Universidad de Murcia.
- Cerqueiro, D. (2010). Sobre la novela policíaca. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2(1).
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus.
- Chesterton, G. K. (1970). Sobre novelas policiales. En R. Gubern (Ed.), A. Gramsci, S. Eisenstein, Chesterton, E. A. Poe, T. Narcejac, *La novela criminal* (pp. 35-41). Tusquets. (Obra original publicada en 1961)
- Crane, M. (2010). *El violinista de Praga*. Grijalbo. (Obra original publicada en 2007)
- Delelis, P. (2002). *La última cantata*. Foca. (Obra original publicada en 1998)
- Den Eynde, J. (2000). *Ludwig van Beethoven*. Idea Equipo Editorial.

- Doyle, A. (2004). *Todo Sherlock Holmes*. Cátedra.
- Forkel, J. (1966). *Juan Sebastián Bach*. Fondo de Cultura Económica.
- Galán, J. (2008). El canon de la novela negra y policiaca. *Tejuelo*, 1, 58-74.
- García-Bedoya, C. (2019). *Hermenéutica literaria: una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. UNMSM.
- Harris, P. (2020). *El enigma Vivaldi*. Debolsillo. (Obra original publicada en 2005)
- Hoveyda, F. (1967). *Historia de la novela policiaca*. Alianza Editorial.
- Hutchings, A. (1986). *Mozart*. Salvat.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica.
- Lecturalia. (s. f.). *Michael Crane: libros y biografía del autor*. Recuperado el 26 de octubre de 2023, de <https://www.lecturalia.com/autor/7819/michael-crane>
- Levy, J. (2011). *La biblia de las sociedades secretas*. Gaia.
- Pichon, J. (1971). *Historia universal de las sectas y sociedades secretas*. Bruguera.
- Real Academia Española. (s. f.). Numerología. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 26 de octubre de 2023, de <https://dle.rae.es/numerología>
- Muñoz, L. (2020). *Historia oculta de la música: magia, geometría sagrada, masonería y otros misterios*. La Esfera de los Libros.
- Talbot, M. (1993). *Vivaldi*. Text.
- Todorov, T. (1978). *Poétique de la prose*. Editions du Seuil.