Nuevas POLIGRAFÍAS

Revista de teoría literaria y literatura comparada

número 1

Nuevas POLIGRAFÍAS

Revista de teoría literaria y literatura comparada

Nuevas POLIGRAFÍAS

Revista de teoría literaria y literatura comparada

Número 1

ÍNDICE

"Nota editorial"
Julia Constantino Reyes e Irene Artigas Albarelli 9

Central Poligrafías

"Apariciones sonoras entre el texto y la ópera: sinestesia
y transfiguración en *Aura* de Carlos Fuentes y Mario Lavista"
Susana González Aktories..... 19

"Lalo Guerrero y Silvio Rodríguez:
resistencia hacia la música comercial"
Noé Carrillo Márquez..... 53

"Salomé, el nacimiento de un ídolo de perversidad:
Stéphane Mallarmé y Gustave Moreau"
Angélica Nathalie Ortiz Olivares..... 79

"Dos momentos en *De Ánima* de Juan García Ponce:
Ecfrasis y apropiacionismo"
Mildred Castillo Cadenas 101

Otras Poligrafías

"Partly Familiar, Partly Novel Too: Fantasy and Science
Fiction in Mohsin Hamid's *Exit West*"
Maximiliano Jiménez..... 123

Reseñas

"Godayol, Pilar; y Taronna, Annarita (eds.). (2018).
Foreign Women Authors under Fascism and Francoism: Gender, Translation and Censorship. Newcastle: Cambridge Scholars"
Julia Constantino Reyes 149

"Pimentel, Luz Aurora. (2019). *Constelaciones II. Cuadros color de tiempo: Ensayos sobre Marcel Proust.*
Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores; FFYL-UNAM"
Irene Artigas Albarelli 157

Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada
número 1 | febrero 2020 | 9-15
DOI: https://doi.org/10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2020.1.1105

NOTA EDITORIAL

Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada continúa el camino trazado por *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada,* fundada en 1996 por Luz Aurora Pimentel, y *Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, dirigida por Adriana de Teresa Ochoa desde 2012. La idea original de Pimentel para la primera fue hacer una revista especializada que, como espacio de diálogo escrito para contribuir a la labor y consolidación del Posgrado de Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, reflejara las investigaciones de las diversas áreas de estudio de la comparatística, esto es, de los estudios de influencias y de fuentes; de recepción; de formas y géneros literarios; de temas y motivos; de periodos, escuelas y movimientos; de traducción; de literatura y otras artes; y de literatura y otras disciplinas. Contó con un Consejo Editor de comparatistas muy importantes para el desarrollo de la enseñanza y la investigación de la disciplina en México, además de un Consejo Asesor de notables comparatistas internacionales.

Por su parte, Adriana de Teresa Ochoa, al buscar ampliar estos horizontes en una etapa distinta de las exploraciones literarias en México y en la Universidad Nacional Autónoma de México, subrayó la inclusión de diferentes propuestas de reflexión y análisis cultural, además de la teoría literaria desarrollada durante esos años en los estudios literarios. En esa nueva época, el Consejo Editorial se derivó del Seminario de Teoría y Crítica Literarias de la Facultad de Filosofía y Letras, en el que las integrantes habíamos ya trabajado juntas desarrollando diversas investigaciones que mostraban una pluralidad de enfoques sobre la literatura, y el Consejo Editor conservó a varias de las personas que conformaron el Consejo Asesor original, a la misma Luz Aurora Pimentel y a otras y otros profesores importantes en el desarrollo de la disciplina. *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y*

Literatura Comparada toma la estafeta de estas publicaciones en 2019, en el marco del programa de Revistas de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y conserva en gran medida el Comité Editorial y el Comité Científico de *Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*.

Este primer número de *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada* toma forma a partir de ensayos relacionados con los encuentros entre la literatura comparada y la traducción entre medios, un tema sobre el que se ha escrito ampliamente tanto en el ámbito comparatista como en el área de los Estudios sobre Traducción inaugurados en la década de 1970. Incluye textos que se relacionan de alguna manera con la llamada traducción intersemiótica, según la nomenclatura de Jakobson, esto es, una traducción entre sistemas de signos distintos y que, como Domínguez, Saussy y Villanueva sostienen, recientemente se ha denominado "transducción" (2015: 80-81). Este término se utiliza en la bioquímica para designar la transmisión de material genético de una bacteria a otra y fue retomado por Dolezel para referirse tanto a la transmisión como a la transformación de textos de otros sistemas de signos en los textos literarios: "How a work (or even the rumor of a work) excites readers and writers in the target language [...] Transduction gives the best measure of a work's influence. A work with a long-enough history [...] can stimulate many epochs of 'reprocessing', all different from one another" (Domínguez et al., 2015: 80-81). Lejos han quedado esas importantes bases de Genette sobre la intertextualidad donde la traducción aparecía como una forma de transtextualidad que aspiraba a ser textualmente "fiel", "respetuosa", "cercana" y "estricta", y que cabía, por ende, en la imitación seria basada en una transposición formal, aunque "ninguna traducción puede ser absolutamente fiel, y todo acto de traducir afecta al sentido del texto traducido" (Genette, 1989: 264).

La noción de Dolezel de reprocesamiento, de transmisión y transformación, enfatiza tanto las migraciones entre fronteras (transmedialidad), como los mensajes que perpetuamente atraviesan los límites entre disciplinas o medios. Incluso, nos atrevemos a decir, los límites aparentemente indefinidos entre lo que

puede considerarse traducción y lo que pueden ser otros fenómenos de transmisión, contacto y transformación textuales. Si bien la traducción como área de conocimiento y disciplina académica autónoma ha buscado emanciparse de sus vínculos y genealogías lingüísticas y comparatistas, en las décadas y años más recientes —en medio de las discusiones sobre los alcances de los estudios literarios desde las perspectivas de la exploración de las literaturas nacionales, la literatura comparada y la literatura mundial— ha retomado estos lazos y su conversación con esas áreas y enfoques (Apter, 2006 y 2013; Damrosch, 2003; Lefevere, 1995; Venuti, 2013). Además, ha resurgido la problematización del trabajo con las traducciones como herramientas, de la metaforización de la traducción para dar cuenta de procesos semióticos y de circulación diversos, y de la traducción como un fenómeno que atraviesa la construcción de lo literario y de la noción de "original", así como de la definición misma de lo que puede ser traducción, traducir y una traducción. Susan Bassnett, al retomar en 2016 sus comentarios de 1993 sobre la necesidad de que la literatura comparada incorporara enfoques que la sacaran de su eurocentrismo, sigue incluyendo como central en esa discusión la relación entre literatura comparada y los estudios sobre la traducción, pero ahora apunta a ambos ya no como disciplinas propiamente, sino como métodos de lectura (Bassnett, 1993; Cha y Bassnett, 2016: 48).

Igualmente, por su parte, David Damrosch (2003) habla de la noción de literatura mundial no como un campo de estudio, sino como un modo de circulación que se beneficia completamente de la traducción (288) y es algo donde "*All* works cease to be the exclusive products of their original culture once they are translated; all become works that only 'began' in their original language" (22). Por eso, dentro de esta larga conversación entre la literatura, particularmente la literatura comparada, y la traducción, todos los artículos que integran esta primera sección del número pueden considerarse intermediales, además de transductivos: subrayan el "cómo" y el "a través" de un movimiento incesante que no alcanza nunca una forma última, y adquiere tantas vidas como números de medios se atraviesan. Este

énfasis en lo intermedial, que puede darse junto a lo transmedial o multimedial, enfatiza lo que fluye, cambiando de un medio a otro y produce una pluralidad de identidades que estos textos exploran desde perspectivas como la de la tematología, la ecfrasis, la adaptación, la apropiación o la reescritura. En todos los casos se tiene la conciencia implícita de que se analizan procesos nomádicos, además de migratorios (Pennachia, 2007: 11).

Tanto las poéticas sonoras como las visuales son algunos de los campos de conocimiento intermediales que se aproximan a las palabras y las imágenes perceptuales considerando que cualquier forma de significación es profundamente discursiva y depende de signos visibles, audibles, palpables, entre otros, además de la virtualidad perceptual. Más que buscar definiciones o esencias absolutas, rastrean la historia de cómo se han entendido los diferentes sistemas semióticos y cómo dependen unos de otros. Son aproximaciones que subvierten las delimitaciones tradicionales y buscan utilizar las teorías y reflexiones en torno a una de las disciplinas en la otra.

Hablar de "poéticas sonoras" en México remite inevitablemente al trabajo que desarrolla desde hace años Susana González Aktories en diferentes ámbitos. El primer texto del número es de su autoría y ejemplifica la riqueza de las relaciones entre la literatura y la música. "Apariciones sonoras entre el texto y la ópera: sinestesia y transfiguración en *Aura* de Carlos Fuentes y Mario Lavista" es un análisis y rastreo historiográfico de la novela de Fuentes y la ópera de Lavista que subraya cómo estos diferentes lenguajes artísticos producen resonancias y reverberaciones que los unen. Esta lectura de la manera en la que Fuentes alude en su novela al plano sonoro y sus vínculos con otras experiencias sensoriales muestra las evocativas formas de operar de la sinestesia, además de trazar las complejas redes de relaciones que, en múltiples niveles de sentido, la autora encuentra en la reapropiación que, en el plano operístico, hace Lavista.

El análisis que realiza Noé Carrillo Márquez de dos canciones, en "Lalo Guerrero y Silvio Rodríguez: resistencia hacia la música comercial", también ejempli-

fica la manera en la que los estudios literarios pueden extenderse hasta el ámbito de la cultura musical y popular. A partir de los análisis formales de dos canciones que mencionan la manera en la cual utilizan recursos como la traducción, la ironía y la parodia, el artículo presenta las condiciones históricas y artísticas que influyen en estas obras de Lalo Guerrero y Silvio Rodríguez, mostrando algunos de los aspectos que comparten y otros que los diferencian. En ambos casos, los géneros musicales fundados son medios para manifestar una posición entre fronteras (nacionales, ideológicas, políticas y artísticas), además del compromiso de los autores con sus respectivas comunidades.

Los dos artículos siguientes corresponden a las llamadas poéticas visuales. Estudian la transmisión y transformación entre los ámbitos verbales y visuales con aproximaciones clásicas de la comparatística: la tematología y el estudio de la ecfrasis. Angélica Nathalie Ortiz Olivares, en "Salomé, el nacimiento de un ídolo de perversidad: Stéphane Mallarmé y Gustave Moreau", se refiere a la construcción simbolista del tema-personaje de Salomé en *Hérodiade* de Stéphane Mallarmé y varios cuadros de Gustave Moreau. Además, identifica cómo, durante este periodo, este mito literario adquirió nuevos y complejos significados provenientes de diversos orígenes y que resultaron en hacer de esta princesa bíblica el símbolo de la belleza y la pureza que compensaría la decadencia de la sociedad de finales del siglo XIX.

Por su parte, Mildred Castillo Cadenas, en "Dos momentos en *De Ánima* de Juan García Ponce: ecfrasis y apropiacionismo", identifica varios fragmentos de la novela del mexicano en los que las ecfrasis de cuadros de Lucas Cranach el Viejo y Édouard Manet se vuelven fundamentales para la estructura narrativa de la obra y la caracterización de sus personajes. La aproximación se hace explícitamente en términos de apropiacionismo, intermedialidad y de la identificación de lo que la autora denomina "trifocalización" de perspectivas. El resultado de todas estas estrategias es una estructura narrativa abismada que invita a una decodificación activa de lectura que considere, además de otros, el diálogo entre palabras e imágenes.

Sumado a estos ensayos sobre ese modo de traducción que puede ser la intermedialidad, el número incluye un artículo sobre géneros populares que refleja otras de las áreas de investigación en auge actualmente. En su ensayo "Partly Familiar, Partly Novel Too: Fantasy and Science Fiction in Mohsin Hamid's *Exit West*", Maximiliano Jiménez utiliza algunos tropos y fórmulas de los géneros de la fantasía y la ciencia ficción para analizar la novela *Exit West* (2017) de Mohsin Hamid. La puerta mágica utilizada en esta obra, tan característica de la fantasía y la ciencia ficción, al contrastar con los temas centrales de la crisis de emigrantes y los problemas mundiales de principios de este siglo, obliga a considerar esta novela como un híbrido temática y formalmente hablando. El autor sostiene que la novela juega con las fronteras entre lo literario y estos géneros ficcionales, además de que imagina mundos posibles y reflexiona sobre la realidad que nos aqueja.

El número termina con dos reseñas. Una de ellas se ocupa de *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism* compilado por Pilar Godayol y Annarita Tarona, libro que ilustra la visión política e historiográfica de la traducción que ha reforzado su presencia en años recientes. La otra reseña, de *Cuadros color de tiempo. Ensayos sobre Marcel Proust,* segundo volumen de la serie que Luz Aurora Pimentel publica bajo el título de *Constelaciones*, da cierre completo al número en un gesto de reconocimiento de los orígenes de *Nuevas Poligrafías* y del futuro que empieza a construirse. Se trata de una colección de textos que escribió sobre la obra del escritor francés y la reseña es un pequeño homenaje para quien imaginó e hizo posible una publicación como ésta.

No podríamos terminar esta nota sin agradecer el trabajo editorial realizado por Mariana Denisse Morales Hernández y Natalia Huerta Guerrero, además de reconocer la ayuda de Phenelope Guevara Rodas desde el programa de Revistas de Investigación. Sin estas personas este número de *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada* no existiría.

Julia Constantino Reyes e Irene Artigas Albarelli

Bibliografía

Apter, Emily. (2006). *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton; Oxford: Princeton University Press.

Apter, Emily. (2013). *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. Londres; Nueva York: Verso.

Bassnett, Susan. (1993). *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford, Inglaterra; Cambridge, Estados Unidos: Blackwell.

Cha, Zhang; y Bassnett, Susan. (2016). "Where Is Comparative Literature Going: An Interview with Professor Susan Bassnett". *Comparative Literature & World Literature*, *1*(1), 47-51.

Damrosch, David. (2003). *What Is World Literature?* Princeton; Oxford: Princeton University Press.

Domínguez, César; Saussy, Haun; y Villanueva, Darío. (2015). *Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications*. Londres; Nueva York: Routledge.

Genette, Gérard. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (Celia Fernández Prieto, Trad.) Madrid: Taurus. (Obra original publicada en 1982)

Lefevere, André. (1995). "Introduction: Comparative Literature and Translation". *Comparative Literature*, *47*(1), 1-10. doi:10.2307/1771359.

Pennacchia Punzi, Maddalena. (2007). "Literary Intermediality: An Introduction". En Maddalena Pennacchia Punzi (ed.), *Literary Intermediality: The Transit of Literature through the Media Circuit.* Berlín: Peter Lang. 9-23.

Venuti, Lawrence. (2013). *Translation Changes Everything: Theory and Practice*. Londres; Nueva York: Routledge.

CENTRAL POLIGRAFÍAS

Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada
número 1 | febrero 2020 | 19-52
DOI.https://doi.org/10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2020.1.1107

Apariciones sonoras entre el texto y la ópera: sinestesia y transfiguración en *Aura* de Carlos Fuentes y Mario Lavista

Sound Apparitions between Text and Opera: Synesthesia and Transfiguration in *Aura* by Carlos Fuentes and Mario Lavista

Susana González Aktories
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

En este texto se aborda la esfera sonora que vincula las obras *Aura* (1962) de Carlos Fuentes y la ópera que Mario Lavista compuso y estrenó en 1989 a partir de ella. En primer lugar, se recuerda la importancia que la música tuvo para Fuentes y se analiza la manera en que, en su *Aura,* se alude al plano sonoro y a otras experiencias sensoriales que operan de manera sinestésica. Después, se hace un recorrido historiográfico que documenta la recepción del texto por parte de diversos compositores y la reapropiación que Lavista hace mediante un proceso sistemático y riguroso, derivado de su amplio repertorio de reinterpretaciones y adaptaciones del plano literario. La idea central del ensayo es mostrar las múltiples relaciones que pueden darse entre la literatura y la música, además de las redes interpretativas y los complejos niveles de sentido resultantes.

Palabras clave

Aura, Carlos Fuentes, Mario Lavista, literatura y música, adaptación, reapropiación

Abstract

This article deals with the realm of sound that links Carlos Fuentes' *Aura* (1962) and Mario Lavista's opera of the same title, composed and premiered in 1989. First, it considers the importance of music to Fuentes and analyses how, in his *Aura,* sounds and other sensorial experiences are synaesthesically presented. Then, the paper centers on historical facts that illustrate the reception of Fuentes' text by several composers, underlining the systematic and detailed re-appropriation by Lavista derived from his experience re-interpreting and adapting other literary works. The core of the paper is to show the multiplicity of the possible links between literature and music, along with the complexity of the signifying levels that result from their interpretation.

Key words

Aura, Carlos Fuentes, Mario Lavista, music and literature, adaptation, reappropriation

El amor es como la música: hermoso, extraño, doloroso, convulsivo, salvaje.
—Carlos Fuentes[1]

El símil de este epígrafe, en donde Carlos Fuentes tan poéticamente planteaba la esencia de su novela *Instinto de Inez* (2002), puede prestarse aquí para acercarnos a otra de sus emblemáticas obras, *Aura* (1962), que como pocos textos de la literatura mexicana —entre los que habría que añadir *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo— ha suscitado diversas reinterpretaciones y adaptaciones al plano musical. Tal es el caso de la ópera que bajo el mismo nombre compuso y estrenó Mario

[1] Publicado originalmente el 1 de julio de 2001 por el diario *El Comercio* de Ecuador, y reproducido más de una década después en el mismo diario, en la columna titulada "Carlos Fuentes tuvo su historia con Ecuador", 15 de mayo de 2012 (http://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/carlos-fuentes-tuvo-historia-ecuador.html).

Lavista en 1989. Una vía para abordar la esfera sonora desde la vinculación que en este caso existe entre estas obras creadas a partir de lenguajes artísticos distintos es atendiendo a las posibles resonancias y reverberaciones que las unen, recurriendo para ello tanto al análisis como a un rastreo de tipo historiográfico-documental: primero, al reconocer el papel que tiene la música para el propio escritor; luego, al observar a lo largo de la narración cómo en *Aura* se alude al plano sonoro, vinculándolo con otras experiencias sensoriales que operan de manera sinestésica. Desde el otro plano artístico, nos remitiremos al fenómeno de la recepción que esta obra ha tenido al ser reinterpretada por diversos compositores, resaltando algunas coincidencias que en este sentido comparte con la novela de Rulfo, así como las diferencias que éstas presentan en sus respectivas reelaboraciones musicales. Dado el interés particular que por su parte ha tenido Lavista en la literatura, no parece casual que entre su repertorio encontremos composiciones inspiradas en ambas narraciones. Pero de éstas, *Aura* puede sin duda considerarse como el producto de un proceso de reapropiación más sistemático y meticuloso para derivar en el plano operístico. Por lo mismo, merecerá una aproximación más detallada en la última parte de este ensayo. Las diversas escalas que se plantean como parte del argumento tienen la finalidad de mostrar que los vínculos entre literatura y música, en el caso de estas obras y creadores específicos, no son unilaterales ni simples, sino que permiten reconocer complejas redes de relaciones en múltiples y muy profundos niveles de sentido.

Visiones literarias de la ópera: claves para entender la relación de Fuentes con la música

Los escritores somos los esclavos de la creación,
mientras que los músicos son sus amos.
—Carlos Fuentes[2]

Los vínculos que se pueden establecer de Fuentes con la música son diversos y se ven reflejados en su vida y obra de muchas maneras. Por un lado, está la faceta que nos lleva al mundo de la música popular, específicamente al género de los boleros, en los que el escritor encuentra un rico potencial discursivo que integra y explota en su obra. Así consta, por ejemplo, en *La región más transparente* (1958), donde lo referente a las canciones aparece ya sea como subtítulos que dan la pauta para el desarrollo de ciertos capítulos; como alusiones que dan cuenta de un ambiente y contexto dados en la trama; o como citas íntegras de versos que evocan canciones ampliamente conocidas y que simbólicamente cumplen un papel estratégico que se integra a la trama. Todas estas funciones referenciales en la novela contribuyen a conformar el retrato sociocultural que se hace de la Ciudad de México en la década de los cincuenta.

Por el lado de su afición a la llamada música clásica, Fuentes también encontró en los géneros musicales que la conforman motivos y estrategias de otro tipo, que buscó transponer a su narrativa.[3] Es quizá en el ámbito de la ópera don-

[2] Fuentes en Fresán (2001).

[3] "En Carlos Fuentes, el referente sonoro sensorial toma cuerpo en los personajes de sus novelas. Literatura que capta las cualidades atemporales y lúdicas del territorio auditivo. Su narrativa contiene curvas agógicas de intensidad expresiva que provocan en el lector una sensación de complejidad rítmica. [...] La cultura musical de Fuentes siempre vasta, comentaba: 'Berlioz es el músico de mediados del siglo XIX que más se anticipa a su tiempo. Se anticipa a Stravinsky, a Weber, a toda la música de la gran disonancia moderna.' [...] Al igual que Cortázar con toda la magia del ritmo, de la música y la renovación del lenguaje, Carlos Fuentes adopta y desarrolla historias y personajes entrelazados con mundos sonoros. [...] En la obra de Carlos Fuentes, estas disciplinas no solo conviven con la acústica de las palabras, sino que logran la plenitud emocional a través de sus personajes, al involucrarse en un éxtasis contenido y la cima de las sensaciones musicales literarias."

de pueden observarse los lazos más ricos y sugerentes que le influyeron para su escritura, como da cuenta la ya evocada novela *Instinto de Inez*, en la cual se narra una historia de amor entre una cantante y un director de orquesta, en una trama que gira en torno a la ópera *La condenación de Fausto* de Héctor Berlioz.[4]

Además de inspirarse en el género operístico para sus novelas,[5] hay que recordar que Fuentes también se aventuró a escribir un libreto para la ópera *Santa Anna*, compuesta por José María Vitier y estrenada en 2008 en el Teatro de la Ciudad (México), bajo la dirección escénica de Lorena Maza.

Llama la atención, sin embargo, que sea *Aura* la obra que moviera a más de un compositor a escribir una obra musical, como se abordará más adelante, con lo cual Fuentes —sin habérselo propuesto— nuevamente queda vinculado al ámbito operístico. No obstante, la fascinación por llevarla al mundo musical parece provenir, contrariamente a lo que podría suponerse, menos de las referencias sonoras presentes en el texto que del riquísimo discurso perceptual de carácter sinestésico al que éste se refiere.

(Álvarez del Toro, 2012; las citas de Fuentes que aquí aparecen fueron tomadas de la entrevista realizada por Milagros Aguirre para el periódico ecuatoriano *El comercio* el 1 de julio de 2001).

[4] Según declara Carlos Fuentes en otra entrevista, mientras escribía el *Instinto de Inez* escuchaba esta ópera de Berlioz compuesta en 1846, misma que lo inspiró en varios sentidos: "Hay pasajes enteros en los que traté de capturar el ritmo de *La condenación de Fausto.* Esas disonancias extraordinarias que él produce por primera vez en la música y que luego encontramos, cien años después, en Stravinsky. Una disonancia misteriosa que rompe el orden del mundo y nos hace dudar de su estabilidad y de su lógica. También hay cierta sinuosidad rítmica muy propia de las óperas y de las obras sinfónicas de Berlioz que me influyó enormemente. Escribí la novela escuchando todo el tiempo a Berlioz" (Fuentes en Solares, 2001: 7). La mención que el mexicano hace aquí a Stravinsky tampoco parece extraña, pues sus obras no sólo fueron de inspiración para poetas como Ezra Pound (véase para ello también la cita de Mario Lavista más adelante), sino también para otros autores hispanoamericanos del siglo XX, como Alejo Carpentier en *La consagración de la primavera* (1979).

[5] Como referencia indirecta a la ópera, resulta significativo que Fuentes recuerde los encuentros que tuvo con Maria Callas y cómo le impresionó esa voz con la que podía transfigurarse para cambiar repentinamente de edad, lo cual contribuyó a la concepción de su personaje: "[…] she had given me my secret: Aura was born in that instant when Maria Callas identified, in the voice of one woman, youth as well as old age, life along with death, inseparable, convoking one another, the four, finally, youth, old age, life, death, women's names: '*La* juventud', '*la* vejez', '*la* vida', '*la* muerte'" (Fuentes, 1983: 538).

Aura: una novela para los sentidos

El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña;
es la madre de la fantasía, de los dioses.
Posee la segunda visión, las alas que le permiten
volar hacia el infinito del deseo y la imaginación...
—Jules Michelet

Con este epígrafe del historiador y escritor francés del siglo XIX inicia esta breve y a la vez densa novela de Fuentes situada en 1961, que narra el destino del personaje principal, Felipe Montero, tras caer —casi por fuerzas del destino— preso del encanto femenino de la joven Aura; preso también de la casa antigua que ésta habita al lado de su anciana tía Consuelo en el centro de la Ciudad de México; y finalmente de un devenir temporal incierto. Estas circunstancias presentan sin embargo las condiciones ideales para que el personaje agudice sus sentidos y traduzca cada sensación, por más nimia que ésta sea, en una experiencia.

Narrada en tiempo presente y alternada sólo por momentos con el uso del futuro imperfecto, *Aura* nos envuelve en una historia focalizada en el personaje masculino, desde una perspectiva que además resulta poco habitual: la segunda persona del singular. Fuentes encuentra así la fórmula perfecta para presentar —en una especie de imperativo predeterminado— el devenir de este joven historiador que atiende ingenuo a una solicitud de empleo en aquel domicilio que será a la vez su espacio laboral, su escenario amoroso y su condena. Esta fórmula adquiere además un carácter mostrativo que, por los indicios que ofrece, invita a imaginar la trama como una representación escénica.[6]

El detalle con el que son descritas las abundantes y enigmáticas experiencias captadas por los sentidos se contrapone al escueto diálogo que Felipe logra tener con las dos únicas habitantes del recinto. Dicha interacción, caracterizada

[6] Puede especularse que una razón por la cual se ha privilegiado su adaptación como ópera se debe justamente a las pautas que ofrece para una natural transposición a la escena.

por una gran economía del lenguaje, refuerza el misterio y la tensión que se siente en el ambiente, envuelto en un extraño silencio que paradójicamente aparece saturado de sensaciones. Más adelante se podrá comprobar cómo estos rasgos también favorecerán la creación del guion de Lavista, y cómo la composición misma se apoya en dicha profusión de experiencias sensoriales y sensuales, que se vuelven una fuente de inspiración y detonan las ricas posibilidades de su representación en el plano musical. Pero valga primero recorrer brevemente el texto, en busca de esas marcas sensoriales que articulan la trama.

Desde las primeras páginas el narrador ya nos predispone a atender a la sutileza de los gestos perceptuales, algunos de ellos discretos, como el de la descripción táctil que nos revela el estado anímico de Felipe quien con la mano en el bolsillo juega nerviosamente con unas monedas de cobre, mientras espera al autobús que lo llevará al centro de la ciudad (Fuentes, 1972: 10). Gestos minimalistas como éste se encuentran opuestamente alternados por otros que resultan avasalladores, como cuando se relata su recorrido por la calle de Donceles, caracterizada por su movimiento, sus olores y ese ruido debido a "la fila detenida de camiones y autos [que] gruñe, pita, suelta el humo insano de su prisa" (12). Pero la descripción pronto se focaliza de nuevo en el detalle, como en un *close up*, al llegar a la puerta de la casa cuya manija gastada y helada de cobre se siente al contacto, haciendo que se abra misteriosamente "al empuje levísimo de tus dedos" (11). A partir de aquí las sensaciones se condensan y agudizan, en un espacio cerrado y oscuro que se percibe muy aislado de la vida y el bullicio de la calle: "Cierras el zaguán detrás de ti e intentas penetrar la oscuridad de ese callejón techado —patio, porque puedes oler el musgo, la humedad de las plantas, las raíces podridas, el perfume adormecedor y espeso—. Buscas en vano una luz que te guíe. Buscas la caja de fósforos en la bolsa de tu saco [...]" (12).[7] Este acto, sin embargo, se ve interrumpido por la percepción

[7] Es precisamente esta escena con la que da inicio la ópera de Lavista, centrándose en el desarrollo que se llevará a cabo sólo al interior de la casa. Las menciones que se hagan a partir de aquí a la ópera derivan del libreto, pero sobre todo de la videograbación del estreno que se realizó en el Palacio de Bellas Artes en 1989. Ambos documentos (el primero en su versión manuscrita como

sonora de una voz "aguda y cascada" que se anticipa a la voluntad y los movimientos del joven, con claras y precisas instrucciones para subir a la casa: "—No… no es necesario. Le ruego. Camine trece pasos hacia el frente y encontrará la escalera a su derecha. Suba, por favor. Son veintidós escalones. Cuéntelos" (12).[8]

La narración se enfoca de nuevo en la percepción olfativa, destacando de forma reiterada aquel penetrante olor a humedad, mientras Felipe avanza sobre superficies diferentes que son distinguibles por el sonido de los pasos a su contacto: "[…] marcas tus pasos, primero sobre baldosas de piedra, enseguida sobre esa madera crujiente, fofa por la humedad y el encierro" (12). Luego, mientras Felipe siente "el portafolio apretado contra las costillas", toca la puerta que también huele a pino húmedo y viejo y percibe, al abrir la puerta, "un tapete bajo tus pies. Un tapete delgado, mal extendido, que te hará tropezar […]" (12). Entra al relevo entonces la percepción visual cuando se describe esa "nueva luz grisácea y filtrada que ilumina ciertos contornos […] las luces dispersas se trenzan en tus pestañas, como si atravesaras una tenue red de seda. Sólo tienes ojos para esos muros de reflejos desiguales, donde parpadean docenas de luces" (13), unas luces "devotas", de veladoras repartidas a lo largo de las repisas, que crean reflejos sobre otros objetos brillantes (corazones de plata, frascos de cristal, vidrios enmarcados).[9] Entre esos reflejos Felipe descubre "el signo de una mano que parece atraerte con su movimiento pausado". Esa mano, ahora desde su agencia táctil, que "toca la tuya con unos dedos sin temperatura que se detienen largo tiempo sobre tu palma húmeda, la voltean y acercan tus dedos abiertos a la almohada de encajes que tocas para alejar tu mano de la otra" (13-14).

"Partitura para canto y piano", y el segundo en una cinta de VHS) fueron ofrecidos para su consulta por el propio compositor. Estas notas permitirán contrastar los elementos comunes y divergentes entre la novela y la ópera en esta referencial puesta en escena.

[8] Con ligeras variantes en el texto, pero será básicamente a partir del mismo diálogo, a manera de instrucción sentenciosa, que hará presencia la voz de Consuelo en la propuesta de Lavista, sin que tampoco el espectador alcance a verla claramente en su lecho envuelto en penumbras (escena I).

[9] En la escenografía operística también hay un espacio saturado de velas, que aparece como un lugar ambiguo, cercano a la alcoba, pero independiente. Un lugar que se prestará a varios rezos.

La tónica de la descripción se mantiene, mostrando a un Felipe torpe e indefenso, que tropieza de nuevo, ahora con las patas de la cama, procurando estar cada vez más atento a los detalles de los objetos que se insinúan desde el claroscuro, tanto los saturados sobre la mesa de noche como los cegadores y reconociblemente religiosos que se ubican en el resto de la habitación, hasta que logra ver a Consuelo, con "un rostro casi infantil de tan viejo", envuelto en cofias de seda, sábanas y chales de estambre, de mirada penetrante, cuyos ojos son captados hasta en el más mínimo detalle (16). Esta presencia tan contundente contrasta con la aparición sutil de Aura, de quien apenas se distingue su juventud. Su presencia casi etérea se refuerza por la sorpresa que causa su repentina y silenciosa aparición, "sin ningún ruido —ni siquiera los ruidos que no se escuchan pero que son reales porque se recuerdan inmediatamente, porque a pesar de todo son más fuertes que el silencio que los acompañó—" (17). Finalmente, Felipe también logra mirarle a los ojos a esa muchacha, enamorándose de ellos: "esos ojos fluyen, se transforman, como si te ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar y desear" (18).[10]

Así inicia esta residencia del joven en este domicilio, con la misión de organizar para su eventual publicación los escritos del difunto marido de la dueña, el general Llorente, guardados por más de seis décadas. Sumergido en una misteriosa, pero a la vez por momentos mágicamente cautivadora atmósfera de luces opacas y de penumbras, poco a poco se va familiarizando con ese espacio dominado por el silencio. Un silencio sólo rara vez interrumpido, ya sea por el eco de una campana que recorre los pasillos para avisar que es la hora de comer, por el sonido de sus propios pasos al andar, por el maullido fantasmal de unos gatos o por los chillidos de ratas que no se alcanzan a ver. En ese espacio confinado el oído incluso parece afinarse para percibir el susurro que provoca el cuerpo al tacto de

[10] Este episodio se corresponde con la escena III de la ópera, donde Felipe, en un canto íntimo y pausado —casi contemplativo y anhelante—, evoca los ojos de Aura, aunque con un parlamento más austero pero a cambio más reiterativo, *ad hoc* a la interpretación musical.

los objetos, así como al contacto siempre añorado aunque fugaz con Aura, a quien aprenderá a reconocer así, en secreto, sin nunca llegar a conocerla del todo.

Bajo esa gramática de los sentidos agudizados a su máxima expresión se gestionan aquellas horas y días inciertos que Felipe pasa en un encierro aparentemente voluntario, expuesto por entero a las sensaciones y sentimientos que se dan en ese estado entre la espera y la expectación, un estado en el que sólo rara vez se ve acompañado de voces, aun cuando fuera la del leve pero agudo murmullo que simula un "chirreo de pájaro" (32), con el que escucha a Consuelo dirigirse a Aura; o las que se concretan en austeras palabras, con las que ambas anfitrionas llegan a dirigirse a él. A cambio, Felipe imagina diálogos con el coronel, cuya voz pareciera hablarle desde las páginas de sus memorias. En aquel aislamiento al que queda confinado en esa construcción amurallada además por los edificios gradualmente erigidos a su alrededor,[11] el joven comienza a experimentar a partir de los recuerdos de los que está llena y hasta que las fronteras entre lo vivido, lo soñado y lo recordado se difuminan y confunden.

La única habitación en la que parece encontrar refugio del sostenido y oscuro encanto es la que le es asignada. Una habitación que gracias a un gran tragaluz se vuelve más luminosa, contrastando "con la penumbra del resto de la casa" (20). Pero esa luz, paradójicamente, le comienza a resultar cegadora.

La dinámica de complicidad y a la vez de dominio a la que se ve sometido Felipe ante las mujeres le genera, además, la impresión de encontrarse en medio de un juego de espejismos que no deja de intrigarlo.[12] Si bien se asume como tomando partido por la más joven, reprueba su silencio y obediencia, viéndola "incapaz de hablar frente a la tirana, moviendo los labios en silencio, como si en silencio

[11] A ello alude la anciana en el diálogo que sostiene con Felipe durante la cena, escena IV, mov. 42.

[12] Dicho juego se hace patente en la ópera de Lavista en la escena que Felipe observa durante la cena a las dos mujeres comer su sopa en movimientos lentos y totalmente sincronizados. La acotación en la escena IV, mov. 41 hace referencia precisamente a esa sincronía: "Aura está atenta a los gestos de Consuelo y se diría que los repite". La relación especular se da aquí no sólo a nivel de movimiento gestual, sino también en el canto, cuyo tempo indica un *rallentando*.

te implorara su libertad, prisionera al grado de imitar todos los movimientos de la señora Consuelo, como si sólo lo que hiciera la vieja le fuese permitido a la joven" (34). Y llevado por el deseo y la voluntad de ayudarla, sueña hasta sus gritos de advertencia, pero despierta ante su propio grito mudo, para acto seguido percibir "esos labios que murmullan con la voz más baja, te consuelan, te piden calma y cariño" (35). Esos momentos, en los que no alcanza a ver a su amada, tampoco le pide palabras. Como puede desprenderse de esta serie de secuencias, el silencio es aquí también el vehículo principal a partir del cual los personajes logran vincularse.

Poco a poco Felipe cae en la cuenta de que Aura vive en esa casa "para perpetuar la ilusión de juventud y de belleza de la pobre anciana enloquecida. Aura, encerrada como un espejo, como un ícono más de ese muro religioso, cuajado de milagros, corazones preservados, demonios y santos imaginados" (40). Y en una especie de alucinación, de sueño nuevamente silencioso descubre que ella, "cumpliendo su oficio de aire", vacía de sí misma y de su propia voluntad, lo mira también a él como si fuera aire (41), y reconoce que su grito mudo "es el eco del grito de Aura" (42). Esta parte del texto presenta a nivel visual un interesante encabalgamiento que refuerza la sensación de un sueño hipnótico, predeterminado, en el que el joven presencia la fusión de identidades en el cuerpo y la voluntad de la anciana.

No sólo se estimulan los sentidos de la vista, el oído y las percepciones táctiles, sino que el extrañamiento sensorial se refuerza a partir del sentido del gusto, pues la especialidad de la casa resultan ser platillos hechos a base de riñones, cuyo sabor se infiere como pastoso y oscuro, dejando una sensación de amargura en el paladar, muy en sintonía con lo que se percibe en el ambiente.

Aun cuando el único lugar abierto parece ser el patio, no resulta más esperanzador ni libre que el resto de la casa, pues se describe a partir de la penetrante y oprimente sensación de humedad que se insinuó desde el inicio de su estancia: ese pesado olor a lama, a veces disfrazado por el de las flores y de "hierbas olvidadas que crecen olorosas, adormiladas [...]. Cobran vida a la luz de tu fósforo, se mecen con sus sombras mientras tú recreas los usos de este herbario que dilata las pupi-

las, adormece el dolor, alivia los partos, consuela, fatiga la voluntad, consuela con una calma voluptuosa" (45).

Estas experiencias nuevamente se ven cruzadas por el sueño, pero un sueño que colinda cada vez más con la realidad y en el cual se confirma el intercambio de identidades entre la anciana y la joven. Más allá de toda sorpresa o extrañamiento, Felipe se somete a ese extraño encanto bajo la luz opalina, dejándose llevar hasta por el canturreo de "esa melodía, ese vals que tú bailas con ella, prendido al susurro de su voz. [...] También tú murmuras esa canción sin letra, esa melodía que surge naturalmente de tu garganta" (46). El acto seductor adquiere un carácter de rito religioso de comunión singular[13] que culmina en murmullos en los que él repite su nombre al oído y ella le pregunta al oído, por primera vez con "voz tibia", "¿Me querrás siempre?", como buscando asegurar en su respuesta un amor eterno.

El texto continúa desbordándose en descripciones sensoriales múltiples y casi simultáneas. Al tiempo que vuelven la experiencia más presente, se fusionan hasta confundirse, alimentando esa especie de embriaguez e irrealidad, derivadas de los efectos sinestésicos producidos por los sentidos. Son esos efectos también por los que unos elementos e identidades se proyectan en otros, como ocurre por ejemplo con el color verde, constituido como un *Leitmotiv* cromático que reaparece de distintas formas entre la penumbra: verdes son los ojos de ambas; verde el vestido de Aura, al igual que el de Consuelo a partir del que el general Llorente la evoca de joven en sus memorias; verde la bata que ella misma usa ya de anciana; verde el papel tapiz y el que ostentan algunos muebles; verde aquel musgo húmedo o el de las plantas que conforman el herbolario.

Hacia el final, Felipe hace el intento de cuestionar a Aura y de convencerla de liberarse del yugo de la anciana,[14] pero el diálogo resulta infructuoso. A cambio, consigue pactar una cita amorosa en la que siente que la joven y su tía son una sola.

[13] Como señala Octavio Paz, el rito es el eterno retorno, no hay regreso de los tiempos sin rito, sin encarnación (*cf.* Eudave, 2001).

[14] En la ópera esto ocurre en la escena IX, donde Aura lo convence de irla a visitar a su dormitorio, que es el mismo de la anciana.

Estos temores quedan corroborados al consultar sin autorización unos documentos resguardados bajo llave. Se trata de una parte de las memorias del general, en donde refiere a la aparentemente descabellada idea de Consuelo de poder encarnar en un cuerpo más joven. Además, encuentra ahí unas fotos antiguas. Producto del propio acto de mirar, se asombra incluso al identificarse a sí mismo con la imagen del general. Así, también él se reconoce víctima de ese desdoblamiento que la anciana ya le había insinuado al augurarle: "Usted aprenderá a redactar en el estilo de mi esposo" (16). Aturdido ante este reconocimiento, se activa de nueva cuenta la percepción sinestésica al sentir su cabeza "inundada por el ritmo de ese vals lejano que suple la vista, el tacto, el olor de plantas húmedas y perfumadas" (56-57).[15] El reconocimiento de esta doble identidad cancela su confianza en el tiempo:

> No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con una velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir. Una vida, un siglo, cincuenta años: ya no te será posible imaginar esas medidas mentirosas, ya no te será posible tomar entre las manos ese polvo sin cuerpo. (57)

En plena oscuridad, se escuchará llamar a Aura con su propia voz "sorda, transformada después de tantas horas de silencio"; el diálogo con ella será seguido por un último encuentro amoroso, en el que el cuerpo de contacto será el de Consuelo, flácido, gastado. Se evidencia que Aura en tanto realidad se ha desvanecido, pero queda la promesa de que regresará.[16]

La forma de plantear esta relación amorosa a partir de una entreverada estructura en la que las identidades se mezclan y el final nunca llega, es lo que ha he-

[15] Esto aparece en la ópera entre la escena VI y VII, donde este baile lo encarna Aura en un traje de otra época, acompañada del general Llorente, mientras Felipe lee el episodio en la biblioteca.

[16] Es ésta también la última escena (XI) con la que cierra la ópera.

cho a más de un crítico de *Aura* aproximarse a ella desde el mito.[17] Fuentes mismo reveló que su propuesta pertenece a una genealogía de relatos de autores como Pushkin, Dickens y James, que aluden a esa particular circularidad y repetición.[18] Así también, en su acercamiento a la obra de Fuentes, Julio Ortega comenta que este asunto está presente en varias novelas:

> Son *Aura*, *Cumpleaños* y *Una familia lejana* sus novelas más persuasivas porque en ellas, como en una pieza musical barroca, el artificio y la poesía se funden con la autoridad de una forma compleja, en sí misma suficiente. [...] Mito, historia, identidad, no son categorías dadas que permitan un mero seguimiento de sus variantes en cada novela. Ocurren como una retórica, en primer lugar, donde el yo basa sus referentes que, en el proceso del relato, son puestos en duda o rehechos. (Ortega citado en Albin, 2006: 128)

Aura como parte del mundo musical y operístico

Se solicita creador joven. Ordenado. Escrupuloso.
Conocedor de literatura. Capaz de desempeñar
labores de re-creación en un plano musical.

Se ha sugerido al inicio de este artículo que *Aura* comparte con *Pedro Páramo* algunas notables y a la vez curiosas coincidencias. Más allá de contarlas entre las más

[17] *Cf.* Galaz-Vivar Welden (1990), Ordiz (1987), Viqueira (1981).

[18] "En una de mis novelas, *Aura*, quise hacer explícita esta cadena genésica del mito. La situación de dos mujeres, una joven y otra anciana, en relación con un joven extranjero, proviene, próximamente, de un árbol genealógico de la narrativa europea del siglo pasado. [...] En Pushkin, Dickens y James, el hombre atrae a la mujer en contra de la anciana. En mi variación del mito, las dos mujeres se mantienen aliadas contra el hombre. Es más: las dos mujeres son la misma [...]. Pero esta dimensión del mito proviene, a su vez, del cuento japonés de Akinari, escrito en el siglo XVIII, *La casa entre los juncos* [...]" (Fuentes, 1990: 153-154).

emblemáticas novelas breves de la literatura mexicana de mediados del siglo XX, ambas nos transportan de la mano de sus personajes a mundos en donde la percepción de la realidad resulta ambigua, liminal, cercana a la ensoñación, estando dominada por un halo de misterio: una situada en un pueblo árido y desierto en las inmediaciones del Estado de Jalisco, la otra en una casona oscura y húmeda del centro de la Ciudad de México. Además, en ambas narrativas se juega una extraña relación entre vivos y muertos, que se hacen presentes de forma tan tangible que se pone en duda su condición fantasmal. Pero lo que es más importante para el presente argumento es que ambas han sido capaces de captar la atención de creadores que las hicieron trascender más allá del universo literario. Así lo evidencian al menos para el mundo de la música las diversas composiciones desde las que sus historias fueron adaptadas, y en particular si se consideran las que se enmarcan en una tradición operística.[19]

Antes de profundizar en la ópera que Mario Lavista presentara a partir de *Aura*, conviene situar un poco más el universo de obras operísticas y en general musicales con las que convive y de las que se distingue. Ello quizá ayudará a explicar también algunas de sus especificidades.

Se sabe que Lavista trabajó al menos dos años en la composición, antes de estrenarla como ópera en un acto (dividido en XI escenas),[20] en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México como parte del Festival del Centro Histórico celebrado en 1989. Ese mismo año, el músico preparó una versión mucho más compacta, que llamó *Aura: Paráfrasis orquestal de la ópera*, y que resume en 20 minutos los

[19] Sobre la tradición operística en México en español, y en particular la basada en obras de escritores mexicanos, ya se mencionaba el libreto que escribió Fuentes para *Santa Anna* (2008) de José María Vitier. Mario Lavista además hace un interesante recuento de obras, señalando que: "Es llamativo ver cómo los compositores mexicanos nos hemos interesado por la literatura y el teatro nacionales para convertirlos en ópera, y ópera en español, que además es algo difícil de entender, porque nosotros no teníamos una tradición de ópera en nuestro idioma". Pone como antecedente *La mulata de Córdoba* (1948) de José Pablo Moncayo con textos de José Villaurrutia y Agustín Lazo, pero evoca también obras contemporáneas a la suya, como *La hija de Rappaccini* (1991) de Daniel Catán, basadas en textos de Octavio Paz y Nathaniel Hawthorne, o *La sunamita* (1991) de Marcela Rodríguez, basada en un cuento de Inés Arredondo (Lavista en Vargas, 2010).

[20] La ópera tiene una duración aproximada de una hora 12 minutos.

temas musicales, conservando además sus rasgos originales así como su intención de circularidad.[21] Por lo que toca a su relación con la novela de Rulfo, cabe señalar que también sirvió de motivo de inspiración, aunque en un sentido más alusivo y menos "literal", al componer una pieza para piano llamada *Páramos de Rulfo,* realizada por encargo de la pianista Ana Cervantes en 2005, y estrenada en 2006 durante el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato.[22]

No obstante, si se mencionó que esta obra del jalisciense compartía con la novela de Fuentes el formar parte del repertorio operístico mexicano es porque ésta también —a tan sólo tres años del estreno de *Aura*— fue considerada por Julio Estrada como materia idónea para una composición de este tipo, primero como ópera radiofónica en dos actos, dada a conocer bajo el nombre de *Doloritas* (1992), y años más tarde como "multi-ópera" intitulada *Murmullos del Páramo* (2006). Esta obra fue estrenada primero en Madrid y Stuttgart, y luego en México, en la Sala Netzahualcóyotl de la Ciudad de México, como parte del VIII Festival Internacional Música y Escena.[23]

Aun cuando las obras de Lavista y de Estrada se cuentan entre las óperas pioneras en México, cada uno en su estilo y mediante recursos muy distintos buscó apartarse de lo que hasta entonces se asociaba con la tradición operística dominante: Estrada, al experimentar con las más diversas técnicas vocales extendidas, recurre a una instrumentación poco habitual para este género, con el interés de recrear y traducir al mundo sonoro lo que con tanto detalle veía sugerido a lo largo del texto de Rulfo; Lavista explora a nivel formal y estructural las maneras de crear atmósferas que pudieran representar la ambigüedad e incertidumbre percibidas

[21] La obra fue grabada en la Sala Netzahualcóyotl con la Orquesta Sinfónica de Mínería, bajo la dirección de Carlos Miguel Preito, en un formato de DVD bajo el título *Música Mexicana de Concierto*. Se incluyen además piezas de Carlos Chávez, Joaquín Gutiérrez Heras y Samuel Zyman.

[22] Dicha obra se realizó en homenaje a Juan Rulfo, como parte de una colección de dos discos compactos, *Rumor de Páramo* (2006) y *Sólo rumores* (2008), ambos publicados por Quindecim Recordings en México, en donde participaron, además de Lavista, más de veinte compositores de distinta procedencia, desde México hasta España, Estados Unidos, Reino Unido, Brasil y Dinamarca.

[23] Para cuatro instrumentos (contrabajo, guitarra, trombón y sho), además de ruidista y efectos electroacústicos, exigiendo un trabajo vocal singular a seis voces.

en la trama propuesta por Fuentes.[24] Esto a partir de una composición armónica calculadamente simétrica y circular, lo cual además provoca la sensación de falta de clímax y desenlace, como es habitual para las óperas italianas.[25] Otro elemento que lo aleja de esta tradición es que explota la prosodia creada por el canto silábico.[26] Lavista parece entonces regirse más por el diálogo con la obra de Fuentes y lo que ello exige a nivel de empleo de recursos compositivos, que por adaptarla a un discurso musical prescrito.

Siguiendo esta tradición, entre las composiciones operísticas más recientes que han surgido de un lado y del otro, debe mencionarse la *Aura* de José María Sánchez-Verdú, estrenada en 2009 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, así como la cantata escénica *Comala* de Ricardo Zohn Muldoon, compuesta en 2004 y estrenada apenas en 2013, en el marco del Festival Internacional Cervantino.[27] Pero con el fin de centrarnos de nuevo en los ecos propios de *Aura* en el ámbito musical, vale cerrar este apartado con una breve mención señalando algunas similitudes y diferencias fundamentales por las que se distingue la obra de Sánchez-Verdú de

[24] Según se recoge en las notas tomadas en la entrevista que Lavista concedió a la autora el 12 de febrero de 2013, pero también según observaciones de algunos críticos: "Podría considerarse una anti-ópera porque no utiliza los recursos dramáticos convencionales sino, siguiendo el ejemplo de Debussy y de Bartok, crea una obra de atmósferas que traduce magistralmente los planteamientos de la novela" (Juan José Escorza Carranza citado en Bazán, 2012).

[25] La obra está basada en los doce sonidos de la escala cromática, el tritono que la divide en dos partes iguales, y éste a su vez compuesto por dos terceras menores —puede reconocerse esta relación de manera más clara en dos temas: el de la casa y el de las memorias—. Dicha estructura permite al compositor idear una progresión armónica en una sucesión de quintas para regresar al inicio, dando la impresión de una obra "cerrada sobre sí misma" (Delgado, 1993:46). Cabe agregar que el tritono, como intervalo que abarca tres tonos enteros, se ha considerado, desde la música medieval, justamente por esa simetría, como un intervalo que era diabólico y siniestro, y que podría calificar su opuesto, lo celestial. En el contexto de la composición de Lavista, por la temática de la obra, la elección de este recurso tampoco resulta gratuita.

[26] "Todo el lenguaje está manejado desde el punto de vista silábico, lo cual aleja a mi obra de la tradición de la ópera italiana" (Lavista en Vargas, 2010).

[27] No obstante, como *Suite Comala* su estreno fue en 2009, en el marco del Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, con el ensamble *Tempus Fugit* dirigido por Christian Gohmer. Se trataba de una adaptación parcial (5 de 15 partes) de la original cantata escénica de *Comala* (2004) que dura aproximadamente una hora, y que Zohn venía preparando desde años atrás para soprano, tenor, tres actores y un ensamble compuesto por flauta, clarinete, violín, violonchelo, guitarra, piano y dos percusionistas.

la de Lavista: aun cuando ambas comparten la intención de recrear sonoramente el ambiente estático y enclaustrado tan presente en la narración de Fuentes, la de Sánchez-Verú hace una propuesta de corte más expresionista y experimental que la de Lavista, buscando producir efectos más cercanos al terror que al misterio. En esa línea, se explica que haya sido comparada no sólo con composiciones como *Einstein on the Beach* (1975) de Philip Glass, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990-1996) de Helmut Lachenmann, o con *Luci mie traditrici* (1996-1998) de Salvatore Sciarrino, sino incluso con la ópera *Los murmullos del Páramo* de Estrada.[28]

Reinvenciones musicales de la literatura: claves para entender la relación de Lavista con la música

La relación entre música y poesía siempre ha pertenecido al ámbito de los sueños.
Finalmente, continúa siendo un misterio y, quizá, sea mejor así.
—Mario Lavista

Así como Fuentes encontró en la música múltiples fuentes de inspiración para sus novelas, también Lavista se presenta como un lector activo que ha abrevado de la literatura para la creación de sus composiciones. Y como ya se aludió en el apartado anterior, esto no se limita sólo a *Aura.* El propio compositor, en su conferencia "Diálogo entre música y poesía. Algunos comentarios sobre mi música", dictada en El Colegio Nacional en 2001,[29] habla de su relación con obras de creación literaria,

[28] Sobre esta obra comenta Ismael Cabral: "*Aura* introduce al oyente en un caudal sonoro hipnótico, magnético y asfixiante que parece no evolucionar, preso de un inestable estatismo y de un expresionismo surreal percibible en lo alucinado de las intervenciones antes que cantadas, murmulladas, susurradas, gritadas, dantescamente alteradas." (Cabral, 2010).

[29] La conferencia fue publicada en 2002, siendo una versión preliminar del texto de presentación del CD *Afinidades secretas, música de cámara de Mario Lavista*, editado con ligeros cambios por *Me Cayó el Veinte. Revista de Psicoanálisis*, no. 7 (Monográfico llamado: "A quién se le ocurrió esta cancioncilla"), México, 2003.

que —aun sin referirse aquí a su ópera—, también vale para explicar su orientación creativa en general con respecto a la literatura:

> Al componer estas obras nunca he tenido la intención de escribir poemas sinfónicos, es decir, piezas que narran historias o describen la psicología de los personajes. La relación entre mi música y otras disciplinas, como la poesía y la pintura, es, si se quiere, menos racional y anecdótica y más, digamos, poética, más arbitraria y subjetiva, y alejada por completo de todo realismo.

Esta conferencia la dedica en concreto a su trabajo con obras de autores como Luis Cernuda, Jorge Luis Borges, Ezra Pound, Xavier Villaurrutia, y aun tomando referencias de obras de las literaturas orientales, como la del poeta chino Li-Po de la dinastía Tang, lo cual demuestra el amplio espectro de sus intereses literarios.

A pesar de fincar sus reflexiones en sus preferencias literarias, Lavista concluye su exposición con afirmaciones de tipo más amplio sobre las relaciones músico-literarias, que resultan tan naturales como contundentes:

> A lo largo de la historia, la alianza entre música y poesía ha sido siempre la regla y nunca la excepción. Me refiero, desde luego, a la música vocal, pero también a la no vocal, pero con alguna referencia literaria. En cualquiera de los dos casos, no pueden establecerse juicios definitivos. La relación entre música y poesía siempre ha pertenecido al ámbito de los sueños. Finalmente, continúa siendo un misterio y, quizá, sea mejor así.
>
> Creo que esta relación tan intensa ilustra la manera en la que dos disciplinas artísticas descubren y exploran sus mutuos misterios. Ezra Pound solía decir que cuando deseaba aprender más sobre poesía, escuchaba a Stravinski. De la misma manera, nosotros, músicos, debemos acercarnos a los poetas y a la poesía, para aprender más de nuestro arte, de nuestro oficio, de la esencia y naturaleza de la música misma. (Lavista, 2002: 91-92)

Ana Alonso Minutti, quien recorre la obra del compositor en busca de resonancias literarias y plásticas, comenta: "Since the beginning of his career, issues about music and literature have been frequently explored in published interviews. Even though the 'secret affinities' between Lavista's music and other arts is well known, critics have not yet confronted—with reference to specific works—the deeper implications of this confluence between artistic disciplines" (Alonso Minutti, 2008: 4-5). La especialista en filosofía de la música se refiere también a títulos y epígrafes que el compositor incluye como guiño en sus composiciones, y señala sobre las referencias literarias:

> His readings have influenced his compositional tasks at various levels, most obviously when he sets text to music, a practice that he followed in the 1960s with works such as: *Monólogo* (Gogol), *Dos Canciones* (Paz) and *Homenaje a Beckett* (Beckett). Even though Lavista ceased to set texts in the 1970s, he came back to that activity again in the 1980s, when he composed *Tres canciones* (Bai Ju-Yi and Lo Shang-yin), *Hacia el comienzo* (Paz), and *Tres nocturnos* (Rubén Bonifaz Nuño, Álvaro Mutis).[30] (Alonso Minutti, 2008: 84)

Y ya que de epígrafes también se trata, cabe aquí recordar el pequeño paratexto que Lavista incluye al inicio de la pieza *Páramos de Rulfo*, y que bien puede hacer eco de lo que el compositor descubre en relación con *Aura*: "Espacios [...] lentos, / poblados de vacío, / de murmullos, / de cosas apenas sugeridas, / de silencios y resonancias, / de tiempos suspendidos, / congelados" (citado en Alonso Minutti, 2008).

Pero dejemos hasta aquí esta contextualización general del papel que la literatura ha tenido para el músico a lo largo de su trayectoria, para concentrarnos en lo que sigue en los procesos y las formas en las que reinterpretó *Aura* en el plano operístico.

[30] Sobre los epígrafes que la autora recoge de las obras de Lavista, véase su apéndice (Alonso Minutti: 241- 243).

Aura: un viaje al mundo sonoro de Mario Lavista

Tienes que encarcelar la ópera dentro de una nebulosa
que esconde un objeto invisible desde afuera.
—Carlos Fuentes

La imagen poética contenida en esta breve cita nuevamente tomada de la novela *Instinto de Inez* (2002: 33) vuelve a resonar si se piensa en lo que pudo haber significado el proceso compositivo de la versión operística de *Aura* para Mario Lavista. De igual forma, permite aludir a la impresión que su puesta en escena causó entre el público.[31] Para varios de los asistentes, esta representación refrendó la recepción que se había venido teniendo de esta obra literaria de Fuentes como un gran mito.[32]

La historia de dicha composición se remonta —como ya se había sugerido— unos años antes del estreno, a 1987, cuando Lavista recibió para este su primer proyecto operístico una beca de dos años de la John Simon Guggenheim Foundation. A decir del compositor, "la idea era reproducir la sensación de la lectura, escribir en un solo trazo, por eso en un acto".[33] No obstante, el proceso de orquestación requirió de un trabajo meticuloso, como recuerda Juan Arturo Brennan:

[31] Esto durante su estreno el 13 de abril de 1989 en el Palacio de Bellas Artes, con la Orquesta Sinfónica del Teatro de Bellas Artes bajo la dirección de Enrique Arturo Diemecke. La grabación sonora de dicha representación fue sin embargo editada y remasterizada apenas en 2010, en un disco compacto publicado bajo el sello de Tempus Clásico, en coedición con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. La obra no volvió a ser representada en escena sino hasta el 22 y 23 de septiembre de 2018, con motivo de la celebración de los 75 años de su autor. Esto en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, en una versión de Escenia Ensamble cuya escenografía estuvo inspirada en los cuadros de Remedios Varo, interpretada por la Orquesta Filarmónica Mexiquense bajo la dirección de Gabriela Díaz Alatriste y con las voces de Alejandra Sandoval, Carla López-Speziale, Alonso Sicairos-León y Carlos López (*cf.* nota de Música en México Radio, 10.9.2018 https://musicaenmexico.com.mx/cartelera/opera-aura-de-mario-lavista/).

[32] Varios de los testimonios que los asistentes al estreno compartieron de manera personal con la autora de este artículo apuntaban en esta dirección.

[33] Lavista, en entrevista con la autora el 12 de febrero de 2013.

> Originalmente, Mario Lavista había pensado en orquestar la partitura de *Aura* para un grupo de cámara, pero a medida que avanzaba el trabajo, las necesidades dinámicas y tímbricas de su música hicieron crecer la orquesta. Sin embargo, el compositor utiliza esta orquesta (quizá un poco al estilo de Mahler) como un gran conjunto de cámara, con sutiles pinceladas sonoras cuyo fin principal es el de crear una atmósfera sonora, una especie de bóveda musical cerrada, dentro de la cual han de moverse los personajes. (Brennan, 1990: 7-8)

Parte del proceso compositivo implicó además el diálogo y la colaboración con quienes montarían la obra, como el director de escena Ludwik Margules, con quien intercambió ideas sobre la manera de insinuar el ambiente de la casa, no sólo mediante la iluminación, sino también a partir de la disposición de los distintos espacios creados desde una escenificación moderna y minimalista que permitiera interconectar y hacer visibles a la vez el comedor, la biblioteca, el patio, las escaleras y las alcobas de Felipe y Consuelo/Aura, respectivamente. Estos espacios debían además dar la sensación de carecer de una ubicación clara, reforzando así no sólo el misterio de esa casona, sino también la sensación de aislamiento y a-temporalidad a las que orillaba a los personajes, cada espacio como si estuviera suspendido en su propia oscuridad, apenas reconocible. Así quedó establecido el escenario que aun el compositor consideró idóneo para el desarrollo de la trama que debía "darle vida a unos personajes que eran música, palabra y comportamiento escénico al mismo tiempo" (Aguilar Salgado, 2002: 115).

Margules además presentó a Lavista con el dramaturgo Juan Tovar, quien también se estrenaría con esta invitación como libretista en este género musical. La adaptación basada en el relato de Fuentes requirió así, igualmente, de un trabajo mano a mano entre ambos para hacer los ajustes y recortes, tanto del texto como de los pasajes narrativos, creando parlamentos que contribuirían a compensar lo que de la narrativa de Fuentes tenía que quedar fuera por necesidades musicales, espa-

ciales y temporales.[34] Un cambio notable respecto al texto literario es que la pieza inicia cuando Felipe ya se encuentra frente a la casona, habiendo suprimido así el preámbulo que tiene lugar en escenas anteriores y escenarios ajenos a ésta. Además, lo primero que el joven hace al entrar es llamarla ("Señora, señora"), cuando en la novela en este momento todavía no queda claro si su interlocutor y potencial contratante será hombre o mujer. Otra modificación en la ópera es que se trae a la vida, como personaje, al general Llorente, cuya voz en la novela sólo se percibe a través de la lectura de aquellas memorias que Felipe debe revisar y completar.[35]

En cuanto a las cualidades lingüísticas del guion, Lavista se interesa en explorar el potencial del idioma en español —considerando que el lenguaje operístico ha sido por tradición predominantemente el italiano—, pero sobre todo le interesa que la materia verbal en la interpretación vocal contribuya a conferir una emoción más bien contenida, prolongada y en constante tensión. Por ello, no asombra el uso permanente que hace del canto silábico, en el que domina la monotonía vocal sobre el melisma. Se integran además pasajes con elocuciones verbales propiamente no cantadas, sino recreando prosódicamente la sonoridad de los rezos o letanías en voz de Consuelo (por ejemplo, en la escena II, mov. 19). Así, puede darse la impresión de que pesa menos el contenido verbal que las formas y afectos propios de las elocuciones. Lo que revelan las voces en combinación con el discurso orquestal es entonces esa carga emotiva tan profusa, que encuentra su correlato en la rica descripción de experiencias sensoriales y de sus constantes transferencias sinestésicas que presenta la novela de Fuentes.

[34] Quedaron fuera incluso los pasajes literarios que integran elementos sonoros específicos, como aquel en el que se alude al concierto nocturno de los gatos, que se confunden con chirridos de ratas, o el que refiere al sonido de la campana. A decir del músico, estos elementos parecían prescindibles en una composición como la suya, que no buscaba recrear icónicamente lo que el personaje escucha, sino traducir la percepción sinestésica que emana del texto en distintas atmósferas sonoras (comentario de Lavista en entrevista con la autora el 12 de febrero de 2013).

[35] "Llorente, quien fue creado aquí para efectos operísticos, debía figurar como personaje y no como una referencia de lectura de Felipe" (comentario del compositor en entrevista, 12 de febrero de 2013). Esta licencia de añadir otro personaje a la escena no sólo refuerza el juego entre el pasado histórico, la memoria y el presente de la narración, sino que permite que éstos se fundan en un espejismo de realidades y de voces.

Según observa la musicóloga Ananay Aguilar Salgado, la forma musical que encontró Lavista para resolver estas transferencias pudo ser la causante de cierta sensación de desasosiego percibido entre los espectadores, explicando que:

> Quizás la desazón del público con respecto al libreto no se haya debido tanto al libreto mismo, como a la historia. Su temática de la recurrencia del tiempo y la inmortalidad del amor, plasmada en el ámbito de una casa semi-oculta en la que habitan fantasmas y recuerdos y donde ocurren actos mágicos y espirituales que tienen como excusa un amor que raya en lo absurdo y enfermizo, es posiblemente una causante de incomodidad para los espectadores. Los personajes de esta historia no sólo resultan intangibles por su esencia espectral, sino porque además carecen de desarrollo dentro de la obra. (Aguilar Salgado, 2002: 113)

La partitura da cuenta en este sentido de la manera en la que se transfirieron muchas de las descripciones de la novela en diálogos, y en cómo el plano musical fungió a la vez como indicador espacial y temporal de una narración que da la sensación de estar supeditada. Podría decirse que parte del efecto narrativo de prescripción y predeterminación del destino de Felipe generado por Fuentes[36] se encuentra cifrado en la composición orquestal que no sólo ambienta la trama sino por momentos cumple una función anticipatoria de la misma.

Otros recursos empleados en la obra musical son los contrastes instrumentales, que le permiten al compositor pasar de una saturación y estridencia sonoras al más completo silencio. Dichos contrastes presentan un paralelismo con aquellos que en la narración se proyectan en un plano visual —ya sea estando ante una luz cegadora, o en penumbra y aun en la más profunda oscuridad—; al mismo tiempo hay que recordar que también el silencio es un elemento recurrentemente aludido en la obra de Fuentes.

[36] El ya referido uso, casi apelativo, de la segunda persona, así como el empleo del presente y el futuro imperfecto.

En cuanto a la dinámica, cabe mencionar que en ese plano no se perciben grandes contrastes, pues la pieza de Lavista se mantiene en un rango entre *mf* y *pp*. Lo mismo ocurre en cuanto al *tempo*, dominando un andante y calmo, y recurriendo siempre a indicadores que marcan un desaceleramiento y una distensión en el plano melódico, con acotaciones como *cedendo*, *molto lento*, *piu lento*, *molto ritardando*, *rallentando,* y aun *statico*. Acorde con esta sensación de demora percibida en el desarrollo del cuerpo sonoro, los movimientos corporales con los que se desplazan y actúan los personajes también se dan en gestos pausados.

En relación con lo anterior, Lavista comenta que lo que hizo en su ópera fue crear un sistema, un tipo de andamio armónico que sugiriera un mecanismo que avanza con lentitud, mientras inevitablemente comienza a girar sobre sí mismo, dando la impresión de volver a empezar.[37] Ello justifica la falta de clímax en la obra, y por ende quizá también de desarrollo, como ya indicaba Aguilar Salgado. Por su parte, Eugenio Delgado, en su agudo y a la vez sintético análisis de la pieza, va todavía más lejos al aclarar que "desde el punto de vista de su estructura interna carece de interés, pues una estructura simétrica no presenta contradicciones intrínsecas y no es susceptible de engendrar movimiento"; en cambio, explica que dentro del sistema tonal empleado "se distinguen varios niveles de organización. Estos niveles representan incursiones cada vez más profundas en el total cromático [...] La quinta do-sol es el núcleo germinal: todo surge de él y a él regresa" (Delgado, 1993: 47-48).[38]

Según su propio creador, la concepción musical de esta ópera, sin ser programática por basarse en ciertos *Leitmotive*, se articula a partir de cuatro temas: uno que representa la casa y es con el que inicia y termina la obra, y los otros tres corresponden a los personajes principales: Aura, Consuelo y Felipe. Éstos "se re-

[37] Lavista, en entrevista con la autora el 12 de febrero de 2013.

[38] "Los sonidos do y sol son el punto de partida. Juntos forman un intervalo de quinta ascendente o cuarta descendente. Podemos imaginar una escala musical como un círculo que se abre a partir de un sonido determinado y se cierra al reencontrar este mismo sonido en la octava superior" (Delgado, 1993: 46). Para un análisis pormenorizado de la partitura, véanse Delgado (1993) y Aguilar Salgado (2002).

piten una y otra vez a lo largo de la partitura con pequeñas variaciones de color; proponen una continuidad musical, de flujo permanente, sin rupturas" (Lavista en Roca Jolgar, 2013). Pero también aclara que aquí "la música es el narrador, además de que los motivos que identifican a los personajes surgen de la orquesta, no de la voz" (Lavista en Vargas, 2010).

Delgado reconoce que el tema de la casa —que aparece como obertura interpretada por las cuerdas con un carácter amplio y armónico, cargado de tensión— es clave no sólo por determinar la ciclicidad de la obra, sino "que nos introduce en la extraña dimensión espacio-temporal de la ópera. Toda ella se mueve en el ámbito tonal y emotivo que éste evoca. Es el tema de la permanencia" (Delgado, 1993: 48).[39] Con este tema se relaciona estrechamente el de Consuelo, interpretado en cuerdas y alientos, con lo que se refuerza también la presencia ambigua de este personaje. A su vez, el tema de la anciana se vincula con el de Aura —en alientos y celesta—, sobre todo a medida que va avanzando la obra y vamos viendo cómo su voluntad en el fondo depende de las intenciones de su tía. Hugo Roca Joglar reconoce esa vinculación dentro de la propia ópera, explicando de forma sugerente cómo desde su punto de vista operan estos temas:

> Aura y Consuelo comparten temas que las proponen como la misma persona desde el principio; su dualidad está expresada mediante sonidos armónicos que al efectuar una progresión de acordes muy corta dan la impresión de cerrarse sobre sí mismos. De tal forma, mientras en la obra literaria el misterio es el principal elemento del drama, la música centra sus búsquedas en am-

[39] Delgado entiende esta estructura como cíclica, en tanto que inicia y acaba con el tema de la casa desde un aspecto formal, pero también en cuanto a otros recursos compositivos: "La forma se repliega sobre sí misma, al igual que los sistemas armónicos, que son sistemas cerrados: siempre vuelven al punto de partida. *Aura* es una historia de amor contada con sonidos. Y el amor es algo que nos trasciende" (Delgado, 1993: 51). Para Aguilar Salgado la casa en la novela es un espacio dominado por lo femenino, algo que atrapa, y se desarrolla dentro del segundo nivel del sistema (Aguilar Salgado, 2002: 127). Y con Roca Joglar podríamos complementar que "está construido por sonidos armónicos que al efectuar una progresión de acordes muy corta dan la impresión de cerrarse sobre sí mismos en expresiones de quietud y misterio" (Roca Jolgar, 2013).

> pliar sensualmente el significado de la casa, expresada en una orquestación que —aunque dirigida a una agrupación sinfónica— está planteada para varios conjuntos de cámara, a la usanza de Mahler, de tal forma que el sonido da la impresión de contener varios hilos independientes que se van tejiendo en torno a una misma tela de araña que persigue el mismo objetivo: absorber a los personajes. (2011)[40]

No obstante lo anterior, hay que recordar que al inicio el tema de Aura parece contrastar, por su espíritu más etéreo, con el carácter inquisitivo y grave de Consuelo. Esta impresión coincide con la que ofrece la narración de Fuentes, según las primeras impresiones que Felipe tiene de la joven.

En cuanto al tema de Felipe, vinculado al timbre del clarinete, se ve cruzado por momentos con gestos del carácter militar del coronel Llorente, quien por su parte mantiene la identidad más fantasmal de los cuatro personajes.[41] Pero a medida que avanza la trama parece desdibujarse, quizá como producto de ese destino sometido a los augurios de Aura/Consuelo, así como al encierro en esa casa.

Delgado matiza con justa razón esta clasificación simple por personajes, pues es evidente que se cruzan constantemente. Por ejemplo, para el caso de Felipe, incluye lo que denomina el motivo de las memorias, es decir, de los papeles del general Llorente, justificando que: "En cierta manera es el tema de Felipe: al enamorarse de Aura va al encuentro de sí mismo. [...] Este tema aparece por vez primera cuando Consuelo le informa a Felipe del trabajo que ha de realizar [...]; se origina en el *Tema de la casa*" (Delgado, 1993: 50).

---

[40] También Álvarez del Toro se refiere a esa identidad compartida desde la propia construcción narrativa de Fuentes, empleando para ello otro afortunado símil con lo musical que no parece gratuito: "Aura y Consuelo son la misma persona, como dos motivos musicales que al final se complementan y forman una disonancia sugestiva, que deja abierto el misterio de un acorde suspendido" (Álvarez del Toro, 2012).

[41] En su primera aparición, el coronel parece como la sombra de un mayordomo que lleva la maleta de Felipe; luego como producto de la clara evocación de un pasado compartido con aquella mujer de ojos verdes, y finalmente, como esa aparición que da cuerpo a la voz narrativa que se desprende de la lectura que el joven historiador hace de sus manuscritos.

Así, los temas, aunque diferenciados en un inicio por sus especificidades, están destinados a fundirse y confundirse, como producto de la propia intención narrativa, lo cual parece natural si se explica también en términos del devenir musical, como lo hace Aguilar Salgado:

> Una vez presentados los temas, que por lo general están construidos en diferentes planos (por ejemplo, armónicos en una voz, sucesión de terceras en otra y acompañamientos de quintas en la más baja), están sujetos a desglosarse y recombinarse con planos de otros temas como acompañamiento o como contrapunto, en disposiciones orquestales diferentes, sufriendo las melodías, y a veces también los acompañamientos, variaciones o transposiciones, por lo general de tipo barroco (disminución y aumentación). (Aguilar Salgado, 2002: 129)[42]

Lo que falta en esta constelación es reconocer, como advierte Lavista, que hay un amplio y gran tema subyacente a todo esto: el del amor, un amor eterno, que trasciende incluso las voluntades de los personajes, y aun —a la manera quevediana— a la propia muerte. No en vano el compositor cita como epígrafe al inicio de *Aura: Paráfrasis Orquestal de la Ópera* los famosos versos quevedianos: "… Polvo serán, mas polvo enamorado".[43]

---

[42] Sin concebirse propiamente como un tema, el escaso contraste luminoso de la casa también se recrea en términos musicales. Por ejemplo: "Cuando Felipe llega al cuarto de Consuelo y abre la puerta, se detiene por un momento encandilado por la luz de las velas, a la vez que un nuevo material es introducido aquí. En el primer plano, las cuerdas hacen sonar los armónicos *si-sol* y *re-fa#* entre trinos de color y glissandos, en lo que llamaré los 'armónicos luz', que aparecen cada vez que algo relativo a la luz o al exterior es mencionado y difieren de los que representarán más adelante a Aura" (Aguilar Salgado, 2002: 130-131). De los de Aura habla en la página 138.

[43] Ya se dijo que *Aura: Paráfrasis orquestal de la ópera*, de Mario Lavista, fue compuesta en 1989 y publicada por primera vez en 1990. Como segunda edición apareció en 1997, editada en México por Ediciones Mexicanas de Música/FONCA. Aun años más tarde el compositor se ha referido al valor que para él han tenido estos versos en su concepción temática de la ópera: "*Aura* tiene que ver con ese famoso poema de Francisco de Quevedo titulado *Amor constante más allá de la muerte*. Es decir, cómo el amor entre una pareja trasciende la muerte y las de los amantes seguirán siendo cenizas enamoradas" (Lavista en Vargas, 2010). El guiño a Quevedo ya lo ofrecía el propio Fuentes, por ejemplo en un texto en el que rememora cómo creó la obra, en donde hace referencia a otros interesantes motivos que la inspiraron (*cf*. Fuentes, 1983: 531-532).

Sobre la caracterización vocal de los personajes, Lavista ha comentado además que parte de su inspiración para componer surge cuando tiene en mente a determinados intérpretes. Así, tenía claro desde el principio que la figura clave de esta obra,[44] Aura, podía en todos los sentidos ser encarnada por la soprano Lourdes Ambriz, y que su contraparte, Consuelo, se ajustaría a las cualidades tímbricas de la mezzosoprano Encarnación Vázquez. El papel de Felipe Montero lo veía apropiado para juventud del tenor Alfredo Portilla, mientras que el general Llorente pidió que lo interpretara el bajo Fernando López.

Más allá de todas las consideraciones que guiaron su proceso compositivo, Lavista visualizaba la esencia de su adaptación operística de *Aura* como una "burbuja sonora",[45] entendiendo esta metáfora por las cualidades mágicas y oníricas que sugiere a nivel perceptual, además de que esta imagen también alude al universo cerrado y circular de su forma. Como una experiencia vivida desde dentro, la burbuja sonora tal como la concibe el músico debería percibirse con todos los sentidos —esto es, en sus múltiples posibilidades sinestésicas—, como una atmósfera suspendida que se rige por sus propias reglas, distintas a las del resto del mundo; un espacio que en su perfecto hermetismo hace un vacío, lo cual favorece la aparición de visiones espectrales, alucinantes y misteriosas. Es así, en este espacio, que la trama no permite un desenlace ni un destino; si acaso, lo que propone es un lento movimiento, sin tiempo ni rumbo. El propio compositor parece corroborar lo anterior cuando se refiere a aquello que le inspiró en su lectura de Fuentes:

> Lo que más me atrajo del cuento de Carlos Fuentes es la espléndida atmósfera que crea. [...] Quise crear esa atmósfera en la cual el tiempo transcurre de manera diferente, no es el tiempo cotidiano. Un tema que me atrae mucho es el tiempo y es claro que en esa casa el tiempo corre de manera no lineal; es un

[44] Lavista, en entrevista con la autora el 12 de febrero de 2013.

[45] "Mi idea fue que esa atmósfera se convirtiera en una burbuja sonora dentro de la cual los personajes cantaran" (Lavista en Vargas, 2010).

> tiempo que se muerde la cola, dando la sensación de eternidad; es una atmósfera muy agobiante. (Lavista en Vargas, 2010)

Y en efecto, su obra recrea en múltiples niveles y mediante diversos recursos esa relación con el tiempo, al igual que esa atmósfera, cargada de tensiones, desconcertante como lo es esa extraña condena que se fragua en esa casa "de la cual una vez se entra ya no hay salida" (Aguilar Salgado, 2002: 114). La tensión se mantiene de inicio a fin, y al mismo tiempo se enfatiza la idea de un destino circular. Y aunque a nivel verbal se externa una promesa que aparenta una salida, ésta irremediablemente lleva a un reinicio, pues las palabras con las que Consuelo busca dar esperanzas a Felipe[46] también parecen ser las más sentenciosas: "Volverá, Felipe, la haré regresar. La traeremos juntos".

Al reflexionar sobre las relaciones que lo han hecho elegir ciertas obras de escritores sobre otras para realizar sus composiciones, Lavista afirma:

> Estoy convencido de que nuestra preferencia por ciertos autores depende casi exclusivamente de afinidades secretas y misteriosas. Todo lo que leemos a lo largo de nuestra vida influye, de una u otra manera, en nuestras acciones y actividades. La lectura nos forma y nos guía significativamente, y los músicos expresamos estas influencias a través de un lenguaje distinto y singular: el lenguaje de los sonidos. (Lavista, 2002: 87)

En el caso de *Aura*, esas afinidades "secretas y misteriorsas" parecen haberse transmitido de forma efectiva de la pluma del novelista a la del compositor, para encontrar ahora también en la ópera su otra morada, ensimismada, aislada, pero tan potente y seductora que nos sigue incitando, con una voz tan fiel a sí misma, y

[46] Si se toma esta escena clave del final de la obra, tanto de Fuentes como de Lavista, no parece casual que éste sea el nombre de la anciana, como tampoco lo es el de Aura, quien se mueve entre penumbras y que por momentos irradia una luz, como una promesa de iluminar un nuevo comienzo.

aun así tan ajena. ¿Podría decirse que su misterio desde el plano musical se le pueda aclarar a sus lectores un poco más? Para Lavista la respuesta parece evidente: "[…] es imposible que la música, al igual que la exégesis verbal, agote los múltiples significados de un poema o de un cuento; pero, como compositor (como lector), uno puede ampliar su comprensión, iluminando ciertos aspectos, enfatizando algunas imágenes o intentando establecer relaciones o conexiones estructurales" (2002: 87). Lejos de sólo retratar la atmósfera del espacio diegético y de ambientar la trama, la música nos devuelve una mirada emotiva y sensitiva de la obra, como ecos de lo que se lee entre líneas en el texto. Hemos visto que el desarrollo dramático tampoco aquí se resuelve. La expectativa choca de nuevo con el destino, y la composición musical tampoco parece escapársele, cerrándose sobre sí misma desde sus múltiples dimensiones: desde su estructura circular, desde esa condición de encierro a la que semánticamente nos remite, desde la infinita trama que se urde en torno al tema amoroso.

Escribe Fuentes en *Instinto de Inez* que "la visibilidad de la ópera consiste en esconder ciertos objetos de la vista para que la música los evoque sin degenerar en simple pintura temática" (2002: 64). Para el caso de *Aura*, queda claro que se trató de mucho más que una simple pintura temática, pero aquello que queda todavía escondido se debe —tanto para el escritor como para el compositor— a fuerzas todavía más grandes que las de sus propias creaciones, fuerzas a las que ellos mismos habrán tenido que sucumbir, fuerzas quizá de unos ojos verdes, de mujer eterna, que seguirán seduciendo, más allá de la palabra, más allá de la música, más allá del tiempo.

Bibliografía

Aguilar Salgado, Ananay. (2002). *Aurae: Análisis de la ópera de Mario Lavista*. (Tesis de doctorado, Universidad de los Andes, Bogotá).

Albin, María C. (2006). "El fantasma de Eros: *Aura* de Carlos Fuentes". *Atenea*, (494), 127-142. doi:10.4067/S0718-04622006000200008.

Alonso Minutti, Ana R. (2008). *Resonances of Sound, Text, and Image in the Music of Mario Lavista*. (Tesis de doctorado, University of California, Davis).

Álvarez del Toro, Federico. (2012, 16 de mayo). "Carlos Fuentes y la música" (en línea). *Proceso*. Recuperado el 30 de agosto de 2019 de http://www.proceso.com.mx/307696/carlos-fuentes-y-la-musica

Bazán, Homero. (2012, mayo). "*Aura* es un modelo y un prodigio de novela fantástica". *Cultura Mx CONACULTA*, (155). Recuperado de http://noticias.conaculta.gob.mx/recursos/notas/128/aura_carlos_fuentes/

Brennan, Juan Arturo. (1990). "Aura, de Carlos Fuentes". En cuadernillo a CD *Aura*, de Mario Lavista. México: INBA/CONACULTA.

Cabral, Ismael G. (2010, 10 de noviembre). "José María Sánchez-Verdú, 'AURA'" [Entrada de blog]. Recuperada el 30 de agosto de 2019 de http://chorrodeluz.blogspot.com/2010/11/jose-maria-sanchez-verdu-aura.html

Contreras Soto, Eduardo. (1993, enero-junio). "Una ópera para nuestro tiempo: cuatro propuestas". *Heterofonía: Nuestra música en tiempo presente*, *XXVI*(108), 34-44.

Delgado, Eugenio. (1993, enero-junio). "El lenguaje musical de Aura". *Heterofonía: Nuestra música en tiempo presente*, *XXVI*(108), 45-51.

Eudave, Cecilia. (2001). "Simbolismo y ritualidad en la novela *Aura* de Carlos Fuentes". Recuperado de http://www.literaturas.com/auracarlosfuentesceudave.html

Fresán, Rodrigo. (2001). "Letra y música: Entrevista a Carlos Fuentes". *Página 12*. Recuperado el 30 de agosto de 2019 de http://www.pagina12.com.ar/2001/01-06/01-06-04/CONTRATA.HTM

FUENTES, Carlos. (1972). *Aura*. Séptima ed. México: Era.

FUENTES, Carlos. (1983, otoño). "On Reading and Writing Myself: How I Wrote *Aura*". *World Literature Today*, *57*(4), 531-539. doi:10.2307/40139102.

FUENTES, Carlos. (1990). "Juan Rulfo: el tiempo del mito". En *Valiente mundo nuevo: Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid: Mondadori. 145-168.

FUENTES, Carlos. (2002). *Instinto de Inez*. México: Alfaguara.

GALAZ-VIVAR WELDEN, Alicia. (1990). "*Aura* y los niveles míticos de la realidad: lo mítico y lo sagrado". En Ana María Hernández de López (ed.), *Interpretaciones a la obra de Carlos Fuentes: Un gigante de las letras hispanoamericanas*. Madrid: Beramar. 115-120.

LAVISTA, Mario. (2002). "Diálogo entre música y poesía: Algunos comentarios sobre mi música". En Ramón Xirau (ed.), *Memoria El Colegio Nacional*. México: El Colegio Nacional. 87-92.

ORDIZ, Francisco Javier. (1987). *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. León: Universidad de León.

ROCA JOGLAR, Hugo. (2011, septiembre). "Una brillante introspección en la ópera mexicana: *Aura,* de Mario Lavista". *Revista el Replicante: Cultura, Crítica y Periodismo Digital*. Recuperado el 30 de agosto de 2019 de http://revistareplicante.com/una-brillante-introspeccion-en-la-opera-mexicana/

ROCA JOGLAR, Hugo. (2012, enero). "Mario Lavista: Introspección en la ópera mexicana". *Pro Ópera, XX*(1), 26-29. Recuperado de http://issuu.com/sectorgraphico/docs/ene2012

ROCA JOGLAR, Hugo. (2013, 5 de octubre). "Aura, ópera triste" (en línea). *Confabulario*, *El Universal*. Recuperado el 30 de agosto de 2019 de http://confabulario.eluniversal.com.mx/aura-opera-triste/

SOLARES, Ignacio. (2001). "Ese instinto femenino, no incluido en la razón masculina: Entrevista a Carlos Fuentes". *Los Universitarios*, 7, 5-8.

SOTO MILLÁN, Eduardo. (2012, 23 de mayo). "Música: 'Aura', la ópera" (en línea). *Proceso*. Recuperado el 30 de agosto de 2019 de https://www.proceso.com.mx/308564/musica-aura-la-opera

VARGAS, Ángel. (2010, 3 de julio). "Remasterizan disco de la única ópera del compositor" (en línea). *La Jornada*, *Cultura*. Recuperado de https://www.jornada.com.mx/2010/07/03/cultura/a09n1cul

VIQUEIRA, Ileana. (1981). "Aura: Estructura mítico-simbólica". *Revista de Estudios Hispánicos,* (8), 25-33.

Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada
número 1 | febrero 2020 | 53-78
DOI: https://doi.org/10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2020.1.1108

Lalo Guerrero y Silvio Rodríguez: resistencia hacia la música comercial

Lalo Guerrero and Silvio Rodríguez: Resistance to Commercial Music

Noé Carrillo Márquez
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Las condiciones históricas y musicales de los pueblos chicano y cubano se correlacionan a mediados del siglo XX. Ambos ven en la expansiva influencia musical e ideológica de los Estados Unidos un peligro, mismo que denuncian a través de un artefacto cancionístico: una canción escindida. La estructura y lirismo de "Elvis Pérez" y "Debo partirme en dos" dan cuenta de la naturaleza dividida de sus autores, división que surge debido a su resistencia hacia el éxito e influencia del *rock and roll* de las décadas de 1950 y 1960, aprovechado por la maquinaria estratégica que el capitalismo emprende para inclinar la balanza a su favor durante la Guerra Fría. Los autores Lalo Guerrero y Silvio Rodríguez, como fundadores de sus respectivos géneros musicales, Chicana y Nueva Trova, ven en la canción un medio para manifestar su posición nepantlera, el acoso norteamericano, y el compromiso del autor con su arte y su comunidad.

Palabras clave

Silvio Rodríguez, Lalo Guerrero, canción, chicano, cubano, rock and roll

Abstract

The historical and musical conditions of the Chicanos and Cubans interrelate during the mid-twentieth century. Both groups perceive the expanding musical

and ideological influence by the United States as dangerous, which is exposed through the same song-artefact: a split song. The structure and lyrics in "Elvis Pérez" and "Debo partirme en dos" show the authors' divided nature, a division that stems from their resistance towards the strategical machinery of capitalism during the Cold War. Authors Lalo Guerrero and Silvio Rodríguez, as founders of their own musical genres, Chicana and Nueva Trova, use their songs as a means to unveil their in-between position, the American harassment, and the author´s commitment towards its art and community.

Keywords

Silvio Rodríguez, Lalo Guerrero, song, Chicano, Cuban, Rock and Roll

A lo largo del siglo XX las producciones culturales de los diversos grupos minoritarios han sido objeto de estudio por la relevancia política y social que presuponen. Éstas han puesto de relieve no sólo las dificultades del encuentro entre grupos minoritarios y comunidades hegemónicas, sino también las formas en que estas tensiones se cristalizan en las obras producidas.

De manera particular, este artículo posa la vista someramente sobre el diálogo entre los Estados Unidos de América y los chicanos y los cubanos a través del análisis de dos canciones populares: el caso chicano con "Elvis Pérez" de Lalo Guerrero y el caso cubano con "Debo partirme en dos" de Silvio Rodríguez. Primero se contextualizarán histórica y musicalmente dichas canciones, y después se analizarán los mecanismos musicales y líricos de cada pieza, para posteriormente poner en diálogo ambos casos y desentrañar la semejanza de sus artificios formales y de sus posiciones críticas.

Caso chicano: "Elvis Pérez"

El periodo entre guerras en Estados Unidos (1919-1939) fue particularmente difícil para la comunidad mexicano-americana. Entre otras razones, la Gran Depresión

económica (1929) agudizó el conflicto entre los angloamericanos y los no-angloamericanos (los mexicano-americanos incluidos), pues se les veía como ladrones de los escasos trabajos disponibles[1] y como grandes consumidores de bienes de vida.[2] Con la llegada de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), los mexicano-americanos vieron la oportunidad de congraciarse frente al Tío Sam al enrolarse en el ejército y demostrar que eran ciudadanos norteamericanos no sólo de palabra, sino también de acción. Cientos de miles de mexicano-americanos fueron a la guerra y el ambiente de conflicto se relajó, pues éstos (o al menos los que regresaron vivos a casa) daban casi por sentado que la discriminación disminuiría notablemente y que, a manera de agradecimiento, se instrumentarían reformas políticas y legales que facilitarían su ascenso en la pirámide social norteamericana, pero no fue así: "su lealtad es hacia Norteamérica, pero ven que sus derechos no están garantizados. En esta época empieza el cuestionamiento de la estructura, la política y el arte norteamericano, aunque todavía no hay un movimiento verdadero" (Gorodezky, 1993: 27).

A mediados de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se vio desprovisto de mano de obra campesina (debido a los mexicanos que se enrolaron para la guerra) y se vio en la necesidad de sustituirlos con otros mexicanos, pero, esta vez, más baratos. Para ello, México y el país vecino pactan el *Programa Braceros*, que consistía en "importar" mano de obra barata hacia Estados Unidos de manera eventual y legal, bajo la excusa de frenar la inmigración ilegal, aunque en la realidad haya sucedido lo contrario. Paradójicamente, los mexicano-americanos no vieron con buenos ojos tal desplazamiento demográfico, pues "se sintieron amenazados por los trabajadores mexicanos recién llegados. Los trabajadores agrícolas méxico-americanos sabían por experiencia que esos trabajadores les quitaban sus empleos y eran frecuentemente usados para romper huelgas y bajar los salarios. En ocasiones, esto creó amargura entre los dos grupos" (Griswold del Castillo,

[1] Prejuicio que se ha repetido con cada ola migrante a lo largo de la existencia de dicho país.

[2] Para muestra está el caso del asedio anglo sobre los pachucos (década de 1940), quienes por su vestimenta holgada (es decir, con más tela de la necesaria) fueron tachados de presumidos, pues la tela era un bien escaso en esos años, y prensa, policía y ejército los persiguieron y encarcelaron.

1996: 18). De tal modo que el ambiente dentro de la comunidad de ascendencia mexicana (reciente y antigua, legal e ilegal) se encrudeció, pues el conflicto provenía tanto del norte como del sur. En la década de 1950, el país anglo instrumenta el *Programa Espaldas Mojadas*, el cual consistía en deportar inmigrantes ilegales y reforzar la frontera. Esto venía *ad hoc* con la segregación que sufrían los mexicanos con respecto a los lugares y servicios públicos (escuelas, restaurantes, albercas, transporte, cines, etc.), junto con el despojo de más tierras bajo la bandera de una reurbanización (de aquí nace el estadio de los Dodgers, por ejemplo), como lo ilustra Ry Cooder en su álbum *Chávez Ravine*.

El periodo posguerra, como se puede apreciar, apuntaló las injusticias contra los mexicanos y mexicano-americanos. Su enconada situación dio luz a una doble reacción. Por un lado, las organizaciones en pro del mexicano comenzaron a surgir: *Community Service Organization*, *United Farm Workers*, *Civic Unity League*, *Asociación Nacional México Americana*, entre otras. Por el otro lado, las nuevas generaciones vieron la integración al estilo de vida anglo como un salvoconducto para escapar de su situación: "A partir de la primera guerra mundial, pero especialmente después de la segunda, surgió una variante cultural que contaba entre sus objetivos la participación activa en la vida sociocultural angloamericana" (Hernández, 1993: 25). A partir de este viraje cultural cobra fuerza una figura que desde entonces ha sido menospreciada por todos: los pochos. Éstos son mexicano-americanos nacidos en Estados Unidos que, gracias a la adquisición de la lengua dominante y su correlación geográfica, pudieron y prefirieron integrarse a las prácticas culturales angloamericanas, pero tal acción que buscaba salvarlos del azote anglo sólo les trajo la maldición de la Malinche: los mexicanos los veían como traidores mientras que los anglos no los aceptaban. Y sobre este conflicto bifronte versa la canción "Elvis Pérez".

En el terreno musical también se registraron tales cambios. El escenario del mexicano-americano del siglo XIX estuvo dominado por el género del corrido. Éste, hijo perdido del romance español, cobró mucha popularidad por ser el depositario de las injusticias y reivindicaciones simbólicas del recién nacido mexicano-ame-

ricano. Hasta el primer tercio del siglo XX los corridos siguieron teniendo auge —piénsese en el "corrido de Gregorio Cortez", el "corrido de Juan Nepomuceno" o el "corrido de Joaquín Murrieta"—. Sin embargo, según el crítico Charles M. Tatum (2006), el corrido empezó a abandonar su esencia contestataria a mediados del siglo XX y el género comenzó a mutar debido a dos razones principalmente: a) por la crisis económica de la década de 1930, grandes cantidades de mexicano-americanos se mudaron de localidades rurales a grandes centros urbanos como Houston, San Antonio, El Paso, Phoenix y Los Ángeles; es decir, su inmersión en una geografía urbana anglo influyó en su recepción estética; b) los mexicano-americanos que regresaron de la Segunda Guerra Mundial estaban esperanzados en obtener mejores condiciones de vida por parte del país por el cual habían dado la vida sus hermanos y este relajamiento se reflejó en la caída del héroe en el corrido (46-49).

Simultáneamente, estos seres binacionales jamás se desenraizaron de México y su nueva influencia musical vino a través de los medios de comunicación: la música ranchera. Sin embargo, "[d]espués de la Segunda Guerra Mundial, la música mexicana invadió al suroeste de Estados Unidos bajo la forma de películas musicales mexicanas, la comedia ranchera, donde los charros cantores (*singing cowboys*) reinaban supremos. [...] [C]on la creciente popularidad del *rock and roll*, muchos de los jóvenes méxico-americanos ya no consideraban al *corrido*, al *conjunto* o a la música mexicana como 'su' música" (Griswold del Castillo, 1996: 43). El pochismo se desplazaba de la realidad política y económica a la artística. No sólo no se sentían identificados con los corridos o la música ranchera, sino que se acercaron al *mainstream* angloamericano, el *rock and roll*, no sólo estéticamente, sino también ideológicamente[3]: "Mucho de su arte reflejaba la aspiración clasemediera de lograr

[3] Cabe resaltar que las tensiones entre las tradiciones populares mexicanas y las formas de vida norteamericanas, recuperadas por la población chicana y cristalizadas en la pieza de Guerrero, recibieron diversos tratamientos posteriores en los que se aludió al cambiante horizonte en el que tuvo lugar su creación. Así, por ejemplo, conviene mencionar piezas como "La jaula de oro" (1983) de Los Tigres del Norte y "El corrido de Juanito" (2017) de Calibre 50, en las que las contradictorias condiciones de vida de las nuevas generaciones de chicanos resultan ilustradas: el rechazo de los hijos hacia el español, la indiferencia hacia México, el anhelo de regresar a la tierra de origen, entre

la aceptación de otros estadounidenses. Como tal, no enfatizaban los conflictos raciales o étnicos y tampoco adoptaron una posición públicamente crítica acerca de Estados Unidos" (Griswold del Castillo, 1996: 39).

Las nuevas generaciones de mexicano-americanos abrazaron el *rock and roll* de tal forma que comenzaron a imitarlo durante la década de 1950 mezclando ritmos negros, *blues*, español, inglés y caló. Pronto surgieron estrellas que lograron penetrar la segregación anglo con canciones exitosas, por ejemplo, "La Bamba". De entre los músicos más destacados figuran *L'il* Julian Herrera (como Ron Gregory) y Richard Valenzuela (como Richie Valens); no obstante, a la sombra del *establishment*, hubo un cantautor (quizás el único) que puso a ambos mundos políticos, raciales y musicales a dialogar: Lalo Guerrero.

"Elvis Pérez"

Eduardo (Lalo) Guerrero, nacido en Arizona, es conocido como el padre de la música chicana.[4] Su carrera fue larga y fructífera. Mientras que en los medios de comunicación anglos cantaba "No Chicanos on TV", en México se popularizó no sólo por escribir para el trío de *Los Panchos* sino por haberle dado vida a *Las ardillitas* que todos tenemos almacenadas en nuestras memorias de infantes. También musicalizó la mayor obra teatral chicana, *Zoot Suit* (escrita por Luis Valdez), con swings y boogies chicanizados como "Chucos Suaves" y "Marijuana Boogie"; aunque quizá su *locus amoenus* musical residió en la parodia, como en "Pancho Claus", "Tacos for Two" y "Elvis Pérez".

---

otros. De esta manera se evidencia que si bien "Elvis Pérez" acusa la presencia de algunos motivos y problemas sociales propios de su tiempo (y que posteriormente adquirieron nuevos matices), resulta ilustrativo de una constante temática en la tradición musical chicana: la reflexión sobre la ambivalente situación vital del chicano sumergido en la rememoración de una mexicanidad ideal y el deslumbramiento ante los prodigios del *American way of life*.

[4] Conviene aclarar que el término "mexicano-americano" se refiere a una persona nacida (o criada) en los Estados Unidos pero de ascendencia mexicana (sin importar la generación), mientras que se le llama "chicano" a un mexicano-americano con consciencia de clase y politizado en las cuestiones concernientes a estos seres biculturales.

“Elvis Pérez” (1957) es una canción que se conforma de tres fragmentos temporales, los cuales están atravesados por dos géneros musicales, todo lo cual se ilustra de la siguiente manera:

	Ranchera	Rock and roll
0:00 – 0:21	Elvis Pérez el mariachi, de la tierra del tepache, es la nueva sensación. Chamaquitas y mujeres se desmayan cuando Pérez les entona esta canción.	
0:22 – 0:40		No eres nada más que un perro, un perro llorón. No eres nada más que un perro, un perro llorón. A otra parte con tus pulgas, eres perro corrientón.
0:41 – 0:57	Ya dejó la mariachada, de eso no le importa nada, no quiere cantar el son. Hoy nomás con su guitarra, pegándole cachetadas, canta puro *rock and roll*	
0:58 – 1:17		Si quiere usted saber, donde me puede ver, se va por esta calle hasta llegar al hotel. El de los abandonados, que vida tan sola, no se oye allí más que llorar.
1:18 – 1:53	Así canta Elvis Pérez, ídolo de las mujeres, cantante de *rock and roll*. Ya no le gusta la birria, y el tequila le fastidia, toma soda con *hot dogs*. En San Juan de Dios nació, con puro frijol se crió, pero ya se le olvidó. Hoy se viste de tejano, en lugar de andar de charro, y canta puro *rock and roll*.	
1:54 – 2:23		Junto al teléfono, me puedes encontrar. Si no vienes a verme, debías de llamar. No seas cruel con mi corazón. Yo no quiero otro amor, baby, sólo a ti te adoro yo.
2:24 – 2:48	Así canta Elvis Pérez, ídolo de las mujeres, cantante de *rock and roll*. Ya hasta tiró los huaraches, y abandonó los mariachis, ahora canta *rock and roll*.	

La obra es una canción fragmentaria. Su composición se puede reacomodar de distintas formas. Por un lado, puede analizarse como un conjunto de nueve fragmentos que pueden gozar de cierta independencia semántica y que remiten a discursos distintos; por otro lado, también puede leerse como un discurso dominante que es interrumpido por una alteridad. Aunque quizás el enfoque más interesante y productivo es analizarlo como una misma canción con dos discursos que dialogan: el ranchero y el rocanrolero. Lalo Guerrero comienza la pieza con los acordes clásicos de cualquier canción ranchera y los sostiene durante los primeros siete segundos; tal comienzo es intencional, pues "[e]l músico tiene necesidad de instaurar para su obra, al igual que el literato, unos parámetros determinados que sirvan de coordenadas de referencia para el proceso de atribución de sentido a todo lo que sigue" (González Martínez, 2007: 152). Sin embargo, en el segundo 0:08 traiciona drásticamente el horizonte de expectativas creado e inserta un discurso literario y musical distintos al ranchero, tal como si estuviera anticipando el reconocido comienzo de la obra *Zoot Suit*. Este contraste causa un extrañamiento que sin duda tiene la intención de manipular el entorno cognitivo del escucha para dialogar, muy al modo teatral.

La parte ranchera se inserta dentro de la tradición de los charros cantores. Su instrumentación es propia de un mariachi tradicional y sus acordes responden a la canción ranchera. Si bien es cierto que su composición no es compleja, tiene la virtud de ser del gusto de una gran parte de la población mexicana y de ascendencia mexicana; sería difícil pensar en algún mexicano o mexicano-americano que no reconociera tal género. La canción tiene un aire de alegría, de fiesta, de celebración (haciendo honor a la etimología de la palabra "mariachi"), que evoca las pizcas de frutas y verduras durante las cuales los trabajadores las cantaban y aún cantan.

Su letra es pícara. Por un lado pareciera que se está apropiando de la figura de Elvis Presley, puesto que el nombre mismo lo evoca, junto con la imagen de ser imán de mujeres y con el gusto por tocar y cantar *rock and roll*, todo lo cual refuerza la caracterización. Sin embargo, por otro lado, Lalo Guerrero insiste en retratar

a un personaje que adopta tal postura, y la adopta al renunciar a un estereotipo mexicanizado, pues niega partículas definitorias del mexicanismo como el tequila, el mariachi e, incluso, la crianza rural a través de los frijoles y los huaraches.

En cuanto a la parte rocanrolera, ésta es más simple y, a la vez, más compleja de asir. Se compone por cuatro fragmentos musicales, de los cuales tres cuentan con letra. Un recurso que comparte con la canción ranchera es la potencialidad de abrir expectativas musicales a prácticamente cualquier persona occidental, puesto que el discurso musical no sólo responde al *rock and roll*, que era popular durante la década de 1950, sino a uno de sus primeros y más famosos exponentes: Elvis Presley.

El primer fragmento es una traducción de la canción "Hound Dog" (1956). La versión original consta de cuatro oraciones repetidas 5-6 veces arropadas por un ritmo de *rock/swing* muy bailable y alegre. Incluso, más que una traducción, es una interpretación, pues modifica un poco la letra original pero preserva la idea. El tema es el reproche hacia alguien que se presume de clase alta, pero no lo es. El segundo fragmento corresponde al éxito "Heartbreak Hotel" (1956). El chicano hace también una traducción muy aproximada al original. El tema es la tristeza causada por un desamor, todo aderezado con la metaforización de la soledad como un hotel abandonado: sin clientes, sin amor. El último fragmento es una traducción de "Don't be cruel" (1956). Es también una traducción del original, pero, a diferencia de las dos previas, ésta contiene dejos de traducción literal, lo cual le proporciona un aire de mal español, de inglés pronunciado en español. Sin embargo, la idea principal se preserva: un amante reconciliándose y guiñando una propuesta de matrimonio.

Es cierto que las canciones *per se* no remiten a ningún cantante en particular, pero si el hecho de que dos de ellas fueron escritas por Presley no fuera suficiente, el estilo tonal de Guerrero al cantarlas es idéntico al del rey del *rock and roll*. También queda claro que, si bien la ranchera pudiera pertenecer a una misma canción, la parte rocanrolera no funciona así, pues es en realidad un trinomio elvis-rocanrolero.

Reflejo o refracción

"Elvis Pérez" es una canción ranchera con tres incrustaciones satíricas que arroja una miríada de interpretaciones, cada una de las cuales resultará relevante según el contexto en que germine la canción, aunque sus diferentes niveles de interpretación pueden convivir simultáneamente. Una primera lectura, basada en el desgastado enfoque crítico del *cultural uniqueness*, conduciría a registrar "Elvis Pérez" como *un mero reflejo* de la biculturalidad del mexicano-americano. Una segunda aproximación consideraría la mímesis del aculturamiento angloamericano por parte de los mexicano-americanos de la posguerra, dado que éstos fueron orillados a sumergirse en la cultura norteamericana como una forma de invisibilizarse y escapar del asedio. La parte ranchera representaría una linealidad mexicana y la parte rocanrolera fungiría como las influencias (o "corrupciones") anglos. El primer fragmento ranchero nos dibuja un hombre muy mexicano (por no decir muy macho) que se transforma después de la primera intervención del *rock and roll* de moda. A partir de ahí, este hombre va negando y deviniendo en menos mexicano con cada interrupción de Elvis. En pocas palabras, la canción podría ilustrar el proceso de pochización de un mexicano-americano.

Sin embargo, pareciera que "Elvis Pérez" trata sobre el limbo identitario del mexicano-americano. Por un lado (el ranchero), este hispano posguerra ya no se siente identificado con eso que denominan mexicanidad, pues rechaza los símbolos estereotipados como el tequila y el mariachi. Es un ser que tampoco siente pertenencia a la tradición de sus padres o abuelas, puesto que olvida haber sido alimentado con frijoles y haber usado huaraches. Es un mexicano-americano (término que, bajo esta perspectiva, comienza a ponerse en crisis) que busca desenraizarse. Por el otro lado (el rocanrolero), nuestro joven sufre de rechazo, pues "[no es] más que un perro llorón" para el discurso angloamericano o, como diría el texto original: "you ain't no friend of mine". En la segunda interrupción estadounidense se habla de un espacio solitario donde sólo se escucha un llorar. Y la última intervención cierra con un halo de abandono. En otras palabras, el mexicano-americano rechaza su lado mexicano y el espacio angloamericano lo rechaza

a él, lo que lo sume en un limbo identitario, en un Río Bravo existencial, en un Nepantla del ser.

Caso cubano: "Debo partirme en dos"

Cuba mantuvo, durante su periodo entre revoluciones (1898-1959), una tradición musical propia y no presentó variaciones hasta bien entrada la década de 1960. Sus diferentes expresiones musicales compartían rasgos similares, como la facilidad de recepción, los ritmos alegres y la simpleza de letras:

> La actualidad de los temas, el no presentar grandes dificultades en el orden de la ejecución musical, la conjunción con un mensaje literario directo y de fácil percepción, hicieron posible que el pueblo incorporara rápidamente estas formas a su canto. [...] El ámbito de la cancionística, a través de estos años, ha asumido otras muchas formas de hacer, en ocasiones de factura muy simple, sin grandes complejidades literarias ni musicales. (Rodríguez, 1989: 288-289)

Así, la música popular de la isla adquirió un aire de facilismo armónico que la comunidad cubana reconoció y se apropió. Las razones pueden ser varias, pero una de las tesis más aceptadas es que esta música fácil tenía implicaciones ideológicas.[5] Tanto peso tuvo este fenómeno que el recién instaurado gobierno pensó en censurarlo, pero fue más inteligente políticamente, pues "[w]hile most socialist policy makers viewed party music as escapist, a form of 'ideological diversionism' and false consciousness, they also recognized that Cubans loved dance bands and that restrictive policies could potentially foster a negative or puritanical image of the new state" (Moore, 2001: 151). De tal modo que buscaron otra manera de com-

[5] En un arte tan manipulado y deformado como es la canción popular, resulta difícil romper las reglas establecidas. Estas reglas las impuso el mercantilismo de la radiodifusión capitalista, que a través de la canción de consumo estandarizó los gustos y convirtió ese arte en un instrumento de alienación masiva (Casaus y Nogueras, 2006: 102).

batirlo o, mejor dicho, aprovecharlo: un nuevo género musical que se ha denominado Nueva Trova.[6]

La Nueva Trova o Canción Nueva no dicen nada, pero revelan precisamente lo que son: una canción que no existía. Digo una canción porque su naturaleza no es fija estilística ni geográficamente, ya que surgió de manera paralela en varios países hispanohablantes. De hecho, "[i]t is very difficult to define *nueva canción* as a musical style" (Tumas-Serna, 1992: 148) porque rompe un poco con la tradición propia de lo que se conocía como Trova (principalmente en los temas y los objetivos estéticos), pero su eje rector es ése precisamente: romper tradiciones. Entonces, sus delimitaciones genéricas se vuelven diáfanas. Sin embargo, sí existen ciertos rasgos que le asignan unicidad suficiente para que hoy goce de su nicho musical:

> Despite the mass media performance context of *nueva canción*, this music embodies more than commercial value for these musicians and critical Latin American scholars. For many of its practitioners *nueva canción* symbolizes a search for political, economic, and cultural identity in order to counteract widespread cultural stereotyping, economic domination by transnational corporations, and political manipulation by North American policy. [...] by using folk songs as a vehicle for popular resistance and solidarity and which were 'defined, politically and musically, in opposition to commercial pop'. (Tumas-Serna, 1992: 139, 144)

Varios teóricos coinciden con esta descripción, entre ellos Nancy Morris[7] y Jan Fairley.[8] No obstante, si hay un rasgo que une todas las manifestaciones de la

[6] A este género musical se le conoce por otros nombres como Canción Nueva, Nueva Canción y Trova Nueva; sin embargo, considero pertinente llamarlo Trova Nueva, puesto que en el nombre enuncia la diferenciación con su antecesor, Trova, y su sucesor, Novísima Trova.

[7] "New Song musicians do not seek to create escapist entertainment but endeavor instead to voice current reality and social problems in a meaningful style. They share a commitment to authentic expression and absolute opposition to what they term the typical 'disposable consumer songs' of most commercial music" (Morris, 1986: 117).

[8] "At the Cuban meeting, an *Encuentro*, not a Festival, it was resolved that songs should play an important role in the liberation struggles against North American imperialism and against

canción nueva es su temática: "todos, hablando esquemáticamente, hemos usado dos temas cardinales: la Patria y la relación de la pareja" (Casaus et al., 2006: 105); otros también añaden a los temas uno tercero: el paisaje de la isla.

"Debo partirme en dos"

Silvio Rodríguez es considerado el padre de la Nueva Trova. Desde la década de 1960 ha escrito y cantado sus cientos de canciones y álbumes por prácticamente cada país latinoamericano y otros tantos transatlánticos. Aparte de cantautor por más de cincuenta años, también fue diputado en Cuba y en sus años mozos fue soldado. Recientemente, más activista que cantautor, lleva a cabo su "gira por los barrios" más pobres de Cuba y su estudio "Ojalá" ha sido un gran impulsor del talento cubano. La Revolución cubana llega cuando él es un adolescente, coincidiendo con su *künstlerroman*. Por ello no extraña que, atrapado entre la vieja y la nueva Cuba, dentro de su naciente repertorio se encuentre una pieza que retrata este paso: "Debo partirme en dos" (1969).[9]

Dentro de este contexto histórico y cultural nace dicha canción, la cual es perfecta para ilustrar este cambio musical generacional entre las décadas de 1960 y 1970. La pieza representa un momento excepcional en la producción musical cercana a la Nueva Trova cubana, pues resultan escasos los ejemplos en los que los cantautores manifiestan en una canción las condiciones en las que tiene lugar su quehacer artístico. Como veremos a continuación, la canción de Rodríguez exhibe, al igual que el caso de Guerrero, las tensiones en las que se encuentra inmerso el productor musical, a medio camino entre la tradición musical cubana y los desarrollos musicales contemporáneos, tanto en la música pop como en la música de

colonialism, as it was agreed that songs possessed enormous strength to communicate with the people and break down barriers, such as those of illiteracy, and that in consequence it should be a weapon at the service of the people, not a consumer product used by capitalism to alienate them" (Fairley, 1984: 107).

[9] La compuso el 5 de diciembre de 1969 en el barco *Playa Girón.* Fue la canción número 35 de las 62 que hizo cuando se embarcó con la Flota Cubana de Pesca.

concierto (de la que Rodríguez estaba al tanto por su cercanía con el compositor Leo Brouwer), así como la fidelidad al proceso revolucionario cubano y la urgencia de enderezar críticas fundadas a los caminos seguidos por el gobierno revolucionario en las décadas posteriores a este evento político.

Su división es muy similar a la utilizada en "Elvis Pérez": son tres fragmentos temporales con dos estilos musicales.

	Estribillo trovadoresco	Nueva Trova	Rock and roll
0:00 – 0:35		Que nadie se levante aunque me ría. Hace rato que vengo lidiando con gente que dice que yo canto cosas indecentes.	
0:36 – 0:46			Te quiero, mi amor, no me dejes solo. No puedo estar sin ti mira que yo lloro.
0:46 – 1:10		¿No ven?, ya soy decente: me fue fácil. Que el público se agrupe y que me aclame. Que se acerquen los niños, los amantes del ritmo. Que se queden sentados los intelectuales.	
1:11 – 1:40	Debo partirme en dos. Debo partirme en dos. Unos dicen que aquí, otros dicen que allá y sólo quiero decir, sólo quiero cantar y no importa la suerte que pueda correr una canción. Unos dicen que aquí, otros dicen que allá y sólo quiero decir, sólo quiero cantar y no importa que luego me suspendan la función.		

1:40 – 2:10		Yo también canté en tonos menores. Yo también padecí de esos dolores. Yo también parecía cantar como un santo. Yo también repetí en millones de cantos:	
2:10 – 2:21			Te quiero, mi amor, no me dejes solo. No puedo estar sin ti mira que yo lloro.
2:21 – 2:44		Pero me fui enredando en más asuntos y aparecieron cosas de este mundo: “Fusil contra fusil”, “La canción de la Trova” y “la era pariendo” se puso de moda. Debo partirme en dos.	
2:45 – 3:13	Debo partirme en dos. Debo partirme en dos. Unos dicen que aquí, otros dicen que allá y sólo quiero decir, sólo quiero cantar y no importa la suerte que pueda correr una canción. Unos dicen que aquí, otros dicen que allá y sólo quiero decir, sólo quiero cantar y no importa que luego me suspendan la función.		
3:14 – 3:42		Yo quería cantar encapuchado y después confundirme a vuestro lado aunque así no tuviera amigos y citas y algún que otro favor de una chica bonita.	

3:42 – 3:53			Te quiero, mi amor, no me dejes solo. No puedo estar sin ti mira que yo lloro.
3:54 – 4:18		No voy a repetir ese estribillo. Algunos ojos miran con mal brillo y estoy temiendo ahora no ser interpretado: casi siempre sucede que se piensa algo malo. Debo partirme en dos.	
4:19 – 4:50	Debo partirme en dos. Debo partirme en dos. Unos dicen que aquí, otros dicen que allá y sólo quiero decir, sólo quiero cantar y no importa la suerte que pueda correr una canción. Unos dicen que aquí, otros dicen que allá y sólo quiero decir, sólo quiero cantar y no importa que luego me suspendan la función.		

La canción es el producto de la conjunción de dos discursos artísticos (literario y musical), es un binomio interdiscursivo. Por un lado, está lo que denominan los teóricos como Nueva Trova, y por el otro lado está un género que emula el *rock and roll* alimentado por la balada romántica al estilo "Love Me Do" de The Beatles (una de las grandes influencias tempranas de Rodríguez), aunque quizá enriquecería más verlo como la mímesis de un producto comercial: un *hit*. La obra presenta doce fragmentos (o frases musicales) que divido en tres secciones de cuatro unidades temporales en el cuadro ya mostrado. En estas tres secciones suceden las mismas alternaciones: Nueva Trova / *rock and roll* / Nueva Trova / estribillo -Nueva Trova. Sin embargo, también puede dividirse la obra por estilos: Nueva Trova y *rock and roll*/balada.

El trovador cubano, al igual que Lalo Guerrero, comienza su canción con acordes trovadorescos, lo cual crea en el receptor un horizonte de expectativas acorde a ese género. Sin embargo, Silvio Rodríguez rompe con esas coordenadas de referencia porque inserta en el segundo 0:36 un ritmo y acordes diferentes, y no sólo diferentes, sino contrastantes. No es un cambio de estilo, sino un divorcio estético.

La parte trovadoresca marca su estilo o, he de decir, su no-estilo. En ésta se encuentran tonos atípicos; es decir, su seriación no logra formar un círculo, por ejemplo. Estos tonos contrastan mucho uno de otro. El ritmo no es constante. Usa semitonos y también tonos a contratiempo; es un *continuum* de tonos y semitonos estructurados arrítmicamente. Su melodía va acompañada por rasgueos y punteos en las cuerdas. Por eso el nombre de canción *nueva* —porque, como ya se dijo, su naturaleza es romper—. La parte trovadoresca goza de más libertad de *tempo* y ritmo; no está encasillada en ciertos acordes o tiempos, sino al contrario: juega con contratiempos y semitonos. Esto pudiera sonar como un suicidio musical (y tal vez lo sea); no obstante, en conjunto, se logra una armonía tal que se ha vuelto el sello estilístico del trovador cubano: "él tiene una técnica muy extraña, muy *silviesca*, o sea, aparentemente no es un guitarrista académico en lo formal, sin embargo, con la guitarra logra sonidos muy orquestales" (Valtierra, 2010). Todas estas características impregnan de complejidad a la parte trovadoresca. En otras palabras:

> This song demonstrates several advancements in harmonic sophistication over the earlier examples. First, Rodríguez has set one section, the refrain or *estribillo*, in a different tonality, the relative major, to match the contrasting lyrics and tone. He has added chromatic chords, such as bII, to his harmonic vocabulary. In addition, the attempted but failed modulation to Bb at the dramatic end to the chorus provides a feeling of uncertainty. (Manabe, 2006)

En cuanto a la letra, esta sección no representa una experiencia literaria como tal, puesto que carece de literariedad: el texto no causa extrañamiento, no persigue un objetivo estético, no busca modificar nuestro entorno cognitivo. Sin embargo,

su valor yace en otra parte. La sección de Nueva Trova se dedica a reflexionar acerca del autor y su posicionamiento con respecto a su realidad cultural e histórica. Pareciera más un monólogo musicalizado que una canción vocal. Ésta pondera acerca de su posición social, su papel frente al público, la facilidad para componer *rock and roll* comercial, su rechazo al facilismo musical y sus posibles consecuencias. En otras palabras, la parte trovadoresca pretende alejarse de la música comercial.

La parte rocanrolera está compuesta por el círculo armónico de Do mayor (compuesto por la secuencia de grados armónicos I-vi-IV-V), uno muy recurrente. Los círculos musicales se caracterizan por ser sencillos y muy moldeables para muchos estilos: rancheras, *rock*, pop, baladas, boleros, etc. Su armonía es efectiva pero sencilla. El ritmo es definido. El *tempo* de esta sección incrementa y esta frase musical tiene un aire de alegría, de soltura, de felicidad. Consta de cuatro acordes repartidos en cuatro compases, como lo explica e ilustra Noriko Manabe: "Rodríguez sets this refrain in the relative major, Bb, in the stereotypical I-vi-IV- V progression. The melody is so simple that it isn't even an independent melody—it is a mere doubling of the bass line" (2006: 25), cuya ilustración gráfica es la siguiente:

En cuanto a la letra, el estribillo es un conjunto de afirmaciones afectivas con poca (si no nula) literariedad: "Te quiero, mi amor / No me dejes solo / No puedo estar sin ti / Mira que yo lloro". Es cierto que no existe una oración que sea cien por ciento literal, como tampoco totalmente metafórica o figurada, pero si situáramos estas oraciones en un *continuum* entre lenguaje literal y literario, se aproximaría mucho al primer polo. El estribillo pareciera encerrar algunos lugares comunes

de amor y desamor propios de las rancheras, los boleros y hasta del *rock and roll*/balada. La emulación paródica no ataca directamente a ningún personaje en particular, como en el caso chicano, sino que critica a toda aquella canción que Boris Vian denomina *Le Tube*, pues el estribillo logra conjugar la banalidad y la singularidad que caracteriza a los *hits* musicales: parecen diferentes pero son iguales.

Espejos discursivos

La parte trovadoresca goza de una estructura musical compleja debido a su rompimiento de ritmo, sus semitonos, sus tonos a contratiempo y su amalgamiento de acordes incompatibles. Este panorama coincide con la letra, dado que se refleja la falta de guía, la incertidumbre (existencial y estética), el conflicto interno y el enfrentamiento —es decir, lo complejo musical se empata con lo complejo lírico—, mientras que la parte rocanrolera es producto de un círculo musical (Do mayor), con ritmo y acordes definidos y repetitivos; éstos coinciden perfectamente con su prosa repetitiva y desprovista de creatividad que "potentially has all the qualities—or all the absence of qualities—that might turn it into a *hit*" (Szendy, 2012: 5); es decir, la forma y el contenido, al igual que su homóloga trovadoresca, gozan de una relación simbiótica. Así, se nos dibujan dos discursos cancionísticos: canción nueva vs *rock and roll*/balada.

El estribillo de Nueva Trova es el triple de largo temporalmente que las intervenciones (que también son estribillos) de *rock and roll* y, sin embargo, no cansa al oído, no resulta fastidioso. El estribillo rocanrolero irrita y, tal parece que, ésa es su función:[10] "La estafa se ha hecho ya tan transparente que se reconoce cínicamente y transfiere lo especial a esferas en que es un sinsentido" (Adorno, 1970: 295). Queda claro cómo se comunican el discurso musical con el discurso literario tanto

[10] Si se contrasta la versión remasterizada de 1978 (cuando se grabó oficialmente) con la versión en vivo (grabada en 1970), se notará que en el primer y tercer estribillos rocanroleros Rodríguez alarga los espacios intersilábicos y pronuncia las sílabas con un sonsonete que denota flojera y fastidio.

en la parte de Nueva Trova como en la parte de *rock and roll*: hay correspondencia mutua. O parafraseando a Juan Miguel González Martínez, el tercer nivel estructural-semántico es coherente, no existe un discurso dominante, no hay jerarquías claras, tampoco se da el principio de asimilación; lo que existen son estructuras de reciprocidad (2007: 66, 91, 92, 113, 121). Sin embargo, estos dos géneros conforman la obra "Debo partirme en dos". La combinación de ambos estilos musicales tiene un propósito:

> [t]his modulation sets up the refrain a sarcastic stab at those sectors of the Cuban public who preferred to hear simple love songs. This refrain is a parody of a commercial love song, mimicking the facile poetry and harmonies of such songs. As Rodríguez recounts: "Aquella vez que me dieron consejo para que llegara a ser estrella, se me pedía que no hiciera canciones tan raras, es decir, que escogiera el camino de lo fácil. Y lo fácil es tentador. Se es cómodo para componer como se puede ser cómodo para escuchar lo que se compone". (Manabe, 2006)

"Debo partirme en dos" presenta una sinonimia heterosemiótica[11] que busca el contraste, el extrañamiento. Esta canción fue pensada y compuesta para tocarse frente al público, con la finalidad de transmitirle este conflicto. La ruptura estilística del *rock and roll* tiene como propósito irrumpir el entorno cognitivo del receptor, exigirle que descifre lo que está sucediendo y que asuma una posición. "Debo partirme en dos" requiere de un receptor activo que realice su parte, puesto que su posicionamiento estético-social es que el arte no debe rebajarse al nivel del vulgo, sino que debe alzarse el vulgo al nivel del arte, aunque no goce de popularidad: "since the onset of economic crisis, nueva trova and even novisima trova have experienced a certain decline in popularity. The audience for socially conscious

[11] Entendida como un "Alto grado de coincidencia sémica entre los lenguajes en juego" (González Martínez, 2007: 103).

composition has always been somewhat circumscribed, achieving widespread appeal only among well-educated segments of the population" (Moore, 2003: 32).

Conclusión

"Elvis Pérez" y "Debo partirme en dos" son dos canciones que, a pesar de tener orígenes geográficos, temporales y autorales distintos, utilizan el mismo recurso creativo: contraponer dos discursos líricos y musicales en un mismo artefacto. Más allá de una relación de intertextualidad formal, ambas obras arrastran consigo constelaciones contextuales tanto dispares como similares.

Ambas piezas difieren en ciertos aspectos. Mientras que Lalo critica al pochismo a través de una figura reconocible (Elvis Presley), Silvio reacciona contra un ente más abstracto: los *hits* musicales.[12] Es cierto también que, por un lado, "Elvis Pérez" es una pieza satírica (mas no una sátira) porque, entre otros factores, utiliza el humor para hacernos reflexionar (lo que los clásicos denominaban como "la risa reflexiva"); por el otro lado, "Debo partirme en dos" se inclina más hacia la parodia, pues imita un género musical y el recurso de la risa está ausente. También podría hablarse sobre las diferentes performatividades que ambas canciones evocan (cantar, bailar, pensar); sin embargo, me es más llamativo resaltar sus similitudes.

Las canciones no sólo se producen con doce años de distancia, sino que además cada una es creada diez o doce años después de un evento bélico históricamente relevante. La pieza chicana surge en 1957, en un Estados Unidos posterior a la Segunda Guerra Mundial, misma que engulló toda una generación de chicanos y que trastocó profundamente a las familias de éstos tras su muerte en acción; mientras que la obra cubana se crea 10 años después del rescate de La Habana por Fidel Castro y Ernesto Che Guevara. Viviendo en un espacio posbélico, ambos

[12] Conocidos también como *earworms*: "the term 'earworm' is a translation of the German word *Ohrwurm*, used to describe the 'musical itch' of the brain… The musical earworm actually works more like a virus, attaching itself to a host and keeping itself alive by feeding off the host´s memory" (Szendy, 2012: 2).

cantautores se ven obligados a enfrentarse a un cambio de paradigmas, puesto que les toca vivir un periodo de reconstrucción. Este ambiente de cambios los sitúa entre dos coreografías culturales: el pasado y el incipiente e incierto futuro de sus respectivas comunidades. Y cada uno responde a su propia realidad, gracias a lo cual ambos se vuelven, primero, una bisagra y, después, en punta de flecha: Lalo Guerrero se convierte en el padre de la canción chicana y Silvio Rodríguez se vuelve el padre de la Nueva Trova o canción nueva. Ambos, también, divisan un mismo peligro: Estados Unidos de América.

Debido a la naciente Guerra Fría, el país anglo tomó como prioridad su expansión geopolítica, cultural y económica. Estados Unidos tomó el sistema de producción capitalista como bandera ante el mundo y esto implicó exportar la ley del mercado a todos los ámbitos posibles, de entre ellos a la música, puesto que

> el triunfo de la 'modernidad americana', la demostración de la superioridad del *american way of life* sobre los otros modos de ser moderno dentro del capitalismo, se viene dando gracias a un proceso de permanente 'negociación civilizatoria' que se vuelve especialmente perceptible en el intento que hace la 'industria cultural' (Max Horkheimer y Theodor W. Adorno), a escala mundial, de poner la creatividad festiva y estética de la sociedad al servicio del autoelogio práctico que el *establishment* capitalista necesita hacerse cotidianamente. (Echeverría, 2008: 36-37)

Al centro de esta ley se encontraba el intercambio de mercancías, la realización del valor de cambio: vender. Sin venta no hay sistema capitalista, y sin éste no hay Estados Unidos. Adolfo Sánchez Vázquez explica que debido a que la creación artística tiene que pasar forzosamente por el mercado para llegar a un receptor, el arte es obligado a usar un corset de facilismo y estandarización, con el fin de ser del gusto de un abanico poblacional más amplio y, así, tener más posibles consumidores (2007: 106-110). Es así que se explica el *boom* del *rock and roll* durante las décadas de 1950 y 1960. Desde los íconos solistas hasta las *boy bands* son un

producto mercantil que sirve como medio para, en última instancia, vender. Y es aquí donde entran en conflicto la canción chicana y la canción cubana, pues "en la medida en que las leyes de la producción capitalista se extienden a la esfera de la creación artística, el artista se encuentra en contradicción con el sistema económico en el que se integra su producción, ya que su necesidad de crear libremente entra en conflicto con la sujeción a que obliga la producción para el mercado" (Sánchez Vázquez, 1979: 211).

El artista se ve acorralado a pocas opciones: silenciarse, marginalizarse, conciliarse o responder. En este caso, tanto Guerrero como Rodríguez optan por el mismo camino, contestar y, por ello, marginalizarse al ser impopulares, pues son conscientes de que no sólo el ser humano crea arte, sino que el arte a su vez crea al ser humano; son pigmaliones contemporáneos buscando escapar de las galateas enajenantes porque, como Adorno lo resume, "[el autor] pertenece al producto, no a la inversa" (1970: 296). Guerrero y Rodríguez son conscientes de que "cuando se compone para gustar, para caer bien, para que pegue, para estar 'en la onda', entonces [se está] en presencia de una manipulación mercantilista de la canción, del arte y del artista" (Casaus et al., 2006: 17). Medio siglo después ni la Nueva Trova ni la música chicana figuran en los grandes medios de comunicación, pues rechazaron el silencio y la conciliación al contestar con un artefacto, con el mismo artefacto: la canción contestataria. Su batalla va más allá de una guerra mercantilista, pues es esencialmente no por sus géneros musicales sino por la libertad del arte y del artista: "la libertad de creación es una condición necesaria para que el artista pueda desplegar su personalidad, pero, a su vez, es incompatible con la extensión de las leyes de la producción material capitalista a la creación artística" (Sánchez Vázquez, 1979: 210).

Guerrero y Rodríguez viven una encrucijada. Son cantautores escindidos entre su identidad (musical) y la invasión (ideológica) del *rock and roll*; por ello fragmentan su canción para explicitar su rechazo al facilismo, a la ley del mercado y al atrofiamiento cognitivo, pero al mismo tiempo reflejando sus realidades concretas: "Elvis Pérez" denuncia el surgimiento del pochismo como una enajenación

que debilita más a “la raza”, mientras que “Debo partirme en dos” arremete contra el gatopardismo musical que bien podría reflejar el gatopardismo social: *cambiar todo para que nada cambie*.

Bibliografía

ADORNO, Theodor. (1970). *Escritos musicales I-III*. Madrid: AKAL.

CASAUS, Víctor; y Nogueras, Luis Rogelio. (2006). *Silvio: Que levante la mano la guitarra*. La Habana: Letras Cubanas.

ECHEVERRÍA, Bolívar. (2008). *La americanización de la modernidad*. México D.F: CISAN-UNAM.

FAIRLEY, Jan. (1984). "La Nueva Canción Latinoamericana". *Bulletin of Latin American Research*, *3*(2), 107-115. doi: 10.2307/3338257.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. (2007). *Semiótica de la música vocal*. España: Universidad de Murcia.

GORODEZKY, Sylvia. (1993). *Arte Chicano como cultura de protesta*. México D.F: CISAN-UNAM.

GRISWOLD DEL CASTILLO, Richard. (1996). *Aztlán reocupada: una historia política y cultural desde 1945*. México D.F: CISAN-UNAM.

HERNÁNDEZ, Guillermo. (1993). *La sátira chicana: un estudio de cultura literaria*. México D.F: Siglo XXI.

MANABE, Noriko. (2006, noviembre). "Lovers and Rulers, the Real and the Surreal: Harmonic Metaphors in Silvio Rodríguez's Songs". *TRANS: Revista Transcultural de Música. Sociedad de Etnomusicología, 10*. Recuperado el 23 de agosto de 2019 de https://www.researchgate.net/publication/28139767_Lovers_and_Rulers_the_Real_and_the_Surreal_Harmonic_Metaphors_in_Silvio_Rodriguezs_Songs

MOORE, Robin. (2001). "¿Revolución con Pachanga? Dance Music in Socialist Cuba". *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies/Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*, *26*(52), 151-177. Recuperado el 23 de agosto de 2019 de http://www.jstor.org/stable/41800169.

MOORE, Robin. (2003, invierno). "Transformations in Cuban Nueva trova, 1965-95". *Ethnomusicology*, *47*(1), 1-41. doi: 10.2307/852510.

MORRIS, Nancy. (1986). "Canto Porque es Necesario Cantar: The New Song Movement in Chile, 1973-1983". *Latin American Research Review*, *21*(2), 117-136. Recuperado el 23 de agosto de 2019 de http://www.jstor.org/stable/2503359

RODRÍGUEZ, Victoria Elí. (1989, otoño-invierno). "Apuntes sobre la creación musical actual en Cuba". *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, *10*(2), 287-297. doi: 10.2307/779954.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. (2007). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México D.F: FFYL-UNAM.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. (1979). *Las ideas estéticas de Marx*. México D.F: Biblioteca ERA.

SZENDY, Peter. (2012). *Hits*: *Philosophy in the Jukebox*. Nueva York: Fordham University Press.

TATUM, Charles M. (2006). *Chicano and Chicana Literature: Otra voz del pueblo*. Tucson: University of Arizona Press.

TUMAS-SERNA, Jane. (1992, otoño-invierno). "The 'Nueva Canción' Movement and Its Mass-Mediated Performance Context". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, *13*(2), 139-157. doi: 10.2307/948080.

VALTIERRA, Eduardo. (2010). *Silvio, aprendiz de brujo*. La Habana: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau. Recuperado de https://issuu.com/rriquelme/docs/silvio_aprendizdebrujo.

Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada
número 1 | febrero 2020 | 79-100
DOI: https://doi.org/10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2020.1.1109

Salomé, el nacimiento de un ídolo de perversidad: Stéphane Mallarmé y Gustave Moreau

Salomé, the Birth of an Idol of Perversity: Stéphane Mallarmé and Gustave Moreau

Angélica Nathalie Ortiz Olivares
Posgrado en Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

La primera alusión a la historia del banquete de Herodes, donde Juan el Bautista fue decapitado y su cabeza entregada a la princesa Salomé a modo de recompensa por la interpretación de un magnífico baile, la encontramos en los Evangelios de Mateo, Marcos y Lucas. A través de los siglos, el breve relato fue objeto de múltiples y variadas reelaboraciones, desde el siglo I d. C. hasta nuestros días. La historia de la joven princesa Salomé comenzó su formación como mito literario a partir de 1841 con la publicación de la obra *Atta Troll* de Heinrich Heine; posteriormente siguió su expansión en los círculos literarios franceses con la inconclusa *Hérodiade* de Stéphane Mallarmé, la cual se convirtió en una fuente marcada de inspiración para los célebres cuadros *Salomé danzante* (1874-1876) y *La aparición* (1876) de Gustave Moreau, en donde la reescritura de la vieja historia bíblica se reviste de una nueva y compleja simbología. El presente artículo se centra específicamente en el análisis de la construcción simbolista del tema-personaje de Salomé en las obras mencionadas, una literaria y una secuencia pictórica, en las cuales se pueden identificar vínculos intertextuales y cuyo objetivo en común es la construcción de un personaje que, más allá de representar la típica imagen de la mujer fatal, se transforma en una encarnación del arte mismo.

Palabras clave

Juan el Bautista, Salomé, mito literario, Stéphane Mallarmé, Gustave Moreau, tema-personaje

Abstract

The first allusion to the story of Herod's banquet, during which John the Baptist was beheaded and his head given to Princess Salome as a reward for the performance of a magnificent dance, is found in the Gospels of Matthew, Mark, and Luke. Over the centuries, the brief story was subject to multiple and varied reworkings, from the first century AD to our days. The story of the young princess Salomé began its formation as a literary myth since 1841 with the publication of the work *Atta Troll* by Heinrich Heine; later it continued its expansion in French literary circles with the unfinished *Hérodiade* by Stéphane Mallarmé, which became an important source of inspiration for the famous paintings *Salomé Dancing before Herod* (1874-1876) and *The Apparition* (1876) by Gustav Moreau, in which the rewriting of the old biblical story takes on a new and complex symbolism. This paper focuses specifically on the analysis of the symbolic construction of the theme-character of Salome in representative works of the time, a literary and a pictorial sequence, in which intertextual links can be identified and whose common objective is the construction of a character that, beyond representing the typical image of the fatal woman, becomes an embodiment of art itself.

Key words

John the Baptist, Salome, literary myth, Stéphane Mallarmé, Gustav Moreau, theme-character

Salomé es un apelativo derivado del vocablo hebreo *slhm* (Shlomitz) cuyo significado es "paz", por lo tanto, Salomé equivaldría etimológicamente a "la pacífica" (Rodríguez Fonseca, 1997: 44). El Nuevo Testamento hace referencia a tres distintas Salomé: una fue reina de Judea, otra discípula de Jesús y la más conocida, la hija

de Herodías, quien es mencionada en tres de los cuatro Evangelios (Mateo, Marcos y Lucas) como cómplice de la decapitación de Juan el Bautista, encarcelado en la corte de Herodes por haber proferido terribles injurias contra Herodías, esposa y cuñada de éste. Durante el transcurso de la fiesta de cumpleaños del Tetrarca, la hija de Herodías bailó para los invitados y su danza gustó tanto a su tío que le ofreció todo lo que ella deseara. La joven, aconsejada por su madre, pidió la cabeza del Bautista. Herodes, a pesar de sus objeciones y reticencias, cumplió su promesa y se la entregó en un plato.

Este breve pasaje tuvo eco en la Edad Media, periodo durante el cual su forma de transmisión se bifurca. Por una parte, con la tradición oral y las leyendas, Salomé es presentada sin nombre como una extraña bailarina acrobática o nombrada como su madre, Herodías, siendo ambas confundidas en un solo personaje. Por otra parte, a través de los Padres de la Iglesia, quienes dieron forma al martirio de Juan volviéndolo un modelo de ascetismo. Aprovechando las elipsis textuales de los relatos bíblicos, le confirieron a este episodio un carácter didáctico y moralizante. De esta manera la figura medieval de Salomé fue definida como una bailarina perversa, encarnación de la lubricidad y del vicio, mientras que Herodías pasó a convertirse en la fuerza motriz del mal (Bochet, 2007:16).

A partir del siglo XII hasta el XVIII hubo una producción dramática significativa de tragedias basadas en el personaje de Juan el Bautista en España, Francia, Alemania e Italia, cuyos fines respondieron a inquietudes religiosas y políticas de cada época. Sin embargo, el periodo de mayor afluencia de textos referentes a la decapitación del Bautista fue el siglo XIX, específicamente la segunda mitad de éste.

El siglo XIX, siglo del apogeo industrial y el poder colonial, trajo también consigo el resurgimiento de la temática mitológica gracias al movimiento simbolista, el cual adquiere una particular importancia debido a la precepción negativa de la sociedad contemporánea. Los grandes artistas reaccionan a la decrepitud del mundo corrupto e inmoral, tomando el mito como un refugio fuera del presente; esto conduce a una sacralización del arte que sustituye a la vida, dando como resultado el culto del artificio, transformando a la poesía en un instrumento de conocimien-

to metafísico "capaz de cambiar al hombre haciéndole tocar lo más hondo del ser" (Raymond, 1960: 9). El simbolismo aporta a la mitología una visión que sobrepasa el contenido estrictamente narrativo de la fábula en beneficio de una visión que, por un lado, resalta sus aspectos subyacentes y, por el otro, reviste al mito de una nueva polisemia, producto del desplazamiento de referentes culturales propio del gusto cosmopolita de la época. De esta manera, a la cultura grecolatina, que desde tiempos modernos los artistas habían asimilado como propia, se suman los nuevos sistemas dentro de los cuales otras mitologías ocupan un lugar esencial.

En este contexto, los personajes Herodías-Salomé, enriquecidos por una simbología grecolatina-oriental, desplazan por completo a la imagen de Juan para asumir el papel central de este mito judeo-cristiano, dando como resultado el nacimiento de una de las figuras más apreciadas y temidas del imaginario cultural de Occidente. Lily Litvak (1986) apunta que el éxito de la princesa bailarina se debió a que ella "[e]ra la clásica personificación de la decadencia en la que se unían todos los motivos queridos a esa mentalidad" (234).

El presente artículo busca centrarse en el análisis de la construcción simbolista de Salomé en dos obras representativas de la época, una literaria y una pictórica, entre las cuales se pueden identificar vínculos intertextuales que unen a ambas y cuyo objetivo en común es la construcción de un personaje que, más allá de representar la típica imagen de la mujer fatal, se transforma en una encarnación del arte mismo. Metodológicamente, este artículo se suscribe a la Literatura Comparada en su campo de estudio dedicado a la relación de la literatura y las artes plásticas, pero, sobre todo, a la rama conocida como Tematología, la cual, de acuerdo con Luz Aurora Pimentel (2012), "estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones; estudia, en otras palabras, los *temas* y *motivos* que, como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios" (255). En cuanto a la categoría de tema, tomamos la definición ofrecida por Pimentel: "el tema, en tanto que asunto o materia del discurso, orienta una posible selección de incidentes o detalles que permita su desarrollo [...] en tematología se llama tema

también a una historia legada por la tradición literaria, la mitología, la leyenda o el folklore" (257). De esta noción se deriva el concepto tema-personaje, el cual se constituye a partir de un texto original, un mito o una leyenda que, al ser cristalizado por la tradición literaria, se convierte en un esquema que prefigurará otros textos; sin embargo, éste puede ser reactualizado con contenidos distintos, ya que tiene la capacidad de albergar nuevos significados de acuerdo con el contexto en el que sea enunciado. Partiendo de la idea de que el esquema preestablecido por la tradición literaria anterior conserva ciertos elementos que le dan identidad al tema-personaje Salomé, en nuestro análisis nos centraremos en los efectos producidos por el proceso de resignificación simbólica e incorporación de elementos de otras culturas al mito de Salomé.

La historia de la joven princesa comienza su consolidación como tema-personaje a partir de 1843 con la publicación de la obra *Atta Troll: Ein Sommernachtstraum* de Heinrich Heine, una epopeya humorística protagonizada por un misántropo oso circense llamado Atta Troll, donde el tema salomeico se encuentra presente a lo largo de toda la obra de forma indirecta a través de la asimilación del personaje Herodías-Salomé[1] con la osa Mumma (pareja de Atta Troll), y directa cuando hace una aparición espectral durante la tradicional cacería maldita celebrada cada año durante la noche de San Juan. La obra de Heine, publicada originalmente en alemán, fue traducida en prosa al francés en 1847. Esta nueva interpretación del tema fue particularmente bien recibida en los círculos artísticos parisinos, logrando llamar la atención de dos de los grandes representantes del simbolismo francés: Stéphane Mallarmé y Gustave Moreau.

En 1864 Mallarmé dio inicio al ambicioso proyecto de intentar borrar los límites entre la poesía y el teatro al concebir la creación de *Une Étude scénique d'Hérodiade*;

[1] En el caso de la obra de Heine, cabe señalar la discrepancia de nombres de una versión a otra. En la alemana utiliza "Herodias", mientras que en la traducción francesa decide emplear "Hérodiade", una denominación genérica para designar a las hijas de la casa de Herodes, en lugar de Hérodias que correspondería al nombre propio de la reina. Esto podría indicarnos que el personaje de la versión francesa no necesariamente tiene que ser la madre, sino puede ser la hija, ya que recordemos que ésta también estuvo casada con un Herodes (Herodes Filipo II) y reinó a su lado.

sin embargo, su redacción se vio interrumpida. Treinta años después decide retomar su proyecto bajo el nuevo título de *Les Noces d'Hérodiade*, en el que busca dejar de lado los motivos tradicionales ligados al tema-personaje (el baile de la princesa y la cabeza sobre el plato) para dar paso a algo completamente nuevo. Dentro de la producción literaria mallarmeleana, el tema salomeico es retomado también en el poema "Les Fleurs" de 1864 y en el "Don du poème" de 1865, los cuales son piezas clave dentro de la nueva línea narrativa que compone la reescritura de esta variante decimonónica fundamental para las realizaciones posteriores, incluyendo la polémica *Salomé* de Oscar Wilde. En el primero de estos encontramos la mención explícita de la princesa, además de varios motivos recurrentes en su caracterización al interior de la obra de Mallarmé:

Des avalanches d'or du vieil azur, au jour
Premier et de la neige éternelle des astres
Jadis tu détachas les grands calices pour
La terre jeune encore et vierge de désastres,

Le glaïeul fauve, avec les cygnes au col fin,
Et ce divin laurier des âmes exilées
Vermeil comme le pur orteil du séraphin
Que rougit la pudeur des aurores foulées,

L'hyacinthe, le myrte à l'adorable éclair
Et, pareille à la chair de la femme, la rose
Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair,
Celle qu'un sang farouche et radieux arrose!

Et tu fis la blancheur sanglotante des lys
Qui roulant sur des mers de soupirs qu'elle effleure
A travers l'encens bleu des horizons pâlis

Monte rêveusement vers la lune qui pleure!
[...]

Ô Mère qui créas en ton sein juste et fort,
Calices balançant la future fiole,
De grandes fleurs avec la balsamique Mort
Pour le poète las que la vie étiole. (Mallarmé, 2005: 50)

El primer verso abre con la alusión a "La terre jeune encore et vierge de désastres"; aquí se establece un símil entre la tierra joven y virgen y la princesa Hérodiade, sugiriendo sutilmente la idea de que ésta se encuentra asociada a una deidad ctónica. Un segundo motivo lo encontramos en "les cygnes au col fin"; tanto en el "Don du poème" como en *Les Noces,* el cisne es un desdoblamiento simbólico de Hérodiade. En la tercera estrofa aparece la mención explícita a la princesa en cuyos versos el autor decide deliberadamente inclinarse por resaltar los atributos femeninos del personaje al presentarla como una rosa cruel parecida a "la chair de la femme". Tampoco debe pasarnos desapercibida la comparación con la rosa, ya que éste será uno de los elementos simbólicos que se fijarán dentro de los motivos recurrentes del tema al ser retomado en las realizaciones de Gustave Moreau, Jules Laforgue, Oscar Wilde y Aubrey Beardsley. La rosa cruel llamada Hérodiade crece en medio de un claro jardín, regada por la sangre feroz y radiante de aquél que solía vestir con piel de camello y alimentarse de saltamontes y miel silvestre (Marcos 1,6). Finalmente, el poema cierra con una alusión a la Gran Madre andrógina de las culturas de Oriente Medio y Asia Menor, como potencia generadora de la cual nacerán las flores destinadas a los poetas. Por tanto, Hérodiade, al ser un desdoblamiento de ésta, se transformará en deidad simbólica, al volverse la encarnación de la poesía misma.

El segundo poema, titulado "Don du poème", puede ser leído como un preludio a *Les Noces:*

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!
Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,
Par le verre brûlé d'aromates et d'or,
Par les carreaux glacés, hélas ! mornes encor
L'aurore se jeta sur la lampe angélique,
Palmes! et quand elle a montré cette relique
A ce père essayant un sourire ennemi,
La solitude bleue et stérile a frémi.
Ô la berceuse, avec ta fille et l'innocence
De vos pieds froids, accueille une horrible naissance
Et ta voix rappelant viole et clavecin,
Avec le doigt fané presseras-tu le sein
Par qui coule en blancheur sibylline la femme
Pour des lèvres que l'air du vierge azur affame? (Mallarmé, 2005: 64)

En éste encontramos al menos dos relaciones intertextuales; la primera hace una alusión directa a Hérodiade al referirse a ella como "l'enfant d'une nuit d'Idumée", al ser éste el lugar de nacimiento tanto de la princesa, como del personaje del poema. La segunda, a través de la imagen del ave recién nacida, ya que como mencionamos en el caso anterior, ésta asocia dentro de la simbología animalesca mallarmeleana al cisne con la joven.

En un sentido general el poema ha sido interpretado como una metáfora del alumbramiento que el propio poeta hace de su obra; sin embargo, teniendo en cuenta la referencia directa a la joven de Idumea es posible suponer que Mallarmé ve en Hérodiade a la musa máxima del poeta o incluso una concepción abstracta de la poesía misma. Y es precisamente a partir de esta idea que el título del poema dramático *Les Noces d'Hérodiade* adquiere sentido. En las notas del "Déchet d'Hérodiade" al lado de algunos fragmentos inacabados de la obra, el autor declara su intención de crear un nuevo mito renovado, alejado de la crónica arcaica asociada al tema-personaje. Bajo este criterio, el hecho de que el título haga alusión a

las nupcias de Hérodiade en lugar de la celebración del banquete de cumpleaños del tetrarca Herodes no debe sorprendernos. En un primer momento podemos pensar que la boda a la que se refiere el título es aquella celebrada entre el soberano y la que fuese esposa de su hermano; sin embargo, las nupcias ficticias a las que asistiremos serán entre Hérodiade y Juan, quienes simbólicamente dentro de lo que pretende convertirse en una metáfora de la creación poética representan "[e]l matrimonio del genio sin nombre, llevado al máximo grado de perfección, y su sueño de belleza ideal" (Marchal, 2005: 39). El poema dramático que conocemos hoy en día como *Les Noces d'Herodiade* está compuesto principalmente por tres secciones. La primera es la "Ouverture ancienne", también llamada "Incantatio", un monólogo recitado por la nodriza de la princesa. Mallarmé comienza su poema dramático con el lamento de ésta, quien, a través de la utilización de un lenguaje simbólico repleto de los motivos propios de esta reescritura, expresa su pena por el fatídico final de la protagonista.

La segunda sección llamada "Scène", un diálogo entre la protagonista y su cuidadora, es una pieza clave dentro de la construcción del poema, ya que es donde se condensarán la mayoría de los motivos que, posteriormente, al cristalizarse dentro de la tradición literaria finisecular, le otorgarán una plena identidad al tema-personaje. La "Scène" temporalmente nos ubica durante los preparativos del banquete nupcial de la princesa. Espacialmente la encontramos en su habitación preparándose para el evento con ayuda de la nodriza. Los primeros motivos en orden de aparición son traídos a escena en boca de la joven:

> Hérodiade
> Reculez.
> Le blond torrent de mes cheveux immaculés
> Quand il baigne mon corps solitaire le glace
> D'horreur, et mes cheveux que la lumière enlace
> Sont immortels. O femme, un baiser me tûrait
> Si la beauté n'était la mort... [...]

Le sais-je ? tu m'as vue, ô nourrice d'hiver,
Sous la lourde prison de pierres et de fer
Où de mes vieux lions traînent les siècles fauves
Entrer, et je marchais, fatale, les mains sauves,
dans le parfum désert de ses anciens rois :
Mais encore as-tu-vu quels furent mes effrois ?
Je m'arrête rêvant aux exils, et j'effeuille,
Comme près d'un bassin dont le jet d'eau m'accueille
Les pâles lys qui sont en moi, tandis qu'épris
De suivre du regard les languides débris
Descendre, à travers ma rêverie, en silence,
Les lions, de ma robe écartent l'indolence
Et regardent mes pieds qui calmeraient la mer.
Calme, toi, les frissons de ta sénile chair,
Viens et ma chevelure imitant les manières
Trop farouches qui font votre peur des crinières,
Aide-moi, puisqu'ainsi tu n'oses plus me voir,
A me peigner nonchalamment dans un miroir. (Mallarmé, 1972: 36)

El cabello inmaculado y el cuerpo solitario son indicadores de la virginidad de la princesa, mientras que el beso asociado a la muerte tiene su antecedente en el poema de Heine y posteriormente, al ser retomado en las realizaciones literarias de Jules Laforgue y Oscar Wilde, se transformará en uno de los principales motivos propios de este tema-personaje.

La imagen de Hérodiade encerrada dentro de su prisión de hierro y piedras en compañía de sus viejos leones, ancianos reyes de antaño, nos remite a la figura mítica de la diosa Cibeles, señora de la naturaleza salvaje, cazadora, cuya guardia está formada por leones. Una segunda referencia intertextual importante la encontramos en la enamorada mirada con la que la princesa desoja sus blancos lirios frente al espejo, lo que claramente nos remite al mito de Narciso, el joven cazador,

quien muere de amor ante la contemplación de sí mismo. Un trágico destino que parece compartir con la protagonista del poema:

> Assez! Tiens devant moi ce miroir.
> O miroir!
> Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
> Que de fois et pendant les heures, désolée
> Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
> Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
> Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine
> Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine,
> J'ai de mon rêve épars connu la nudité!
> Nourrice, suis-je belle? (Mallarmé, 1972: 38)

La joven princesa al mismo tiempo se horroriza y se complace en la contemplación de su belleza ante el espejo, cuya simbología es ambivalente, ya que, por un lado, según Juan Carmona Muela (2016), éste era un aditamento frecuente en la decoración de las ceremonias nupciales, sin perder tampoco su sentido funerario al ser parte del ajuar de los muertos. En este caso ambas interpretaciones son válidas, ya que el autor juega constantemente con el significado de la preparación de la princesa, quien no sabemos si asistirá a su boda o funeral. Por otro, de acuerdo con Chevalier (1999), suele identificarse con un símbolo solar, pero también lo es lunar porque ésta refleja la luz del sol; un rasgo que lo asocia de igual forma a los gemelos, otro factor presente en la historia de Narciso, quien, siguiendo a Pausanias (Grimal, 2006), tenía una hermana gemela que murió y cuya imagen creyó ver al mirarse reflejado a sí mismo hasta su muerte y posterior metamorfosis en flor; lo que una vez más nos lleva al motivo floral asociado a Hérodiade: "Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi / Que son ombre dans l'eau vue avec atonie" (Mallarmé, 1972: 42).

Hérodiade crece solitaria para sí misma sin otra turbación que ver su sombra con atonía en el agua como la bella flor que nació de la hierba impregnada de la

sangre de Narciso. El mito nos dice que la madre del joven cazador fue la ninfa Liríope de cuyo nombre se deriva la palabra lirio, otra de las flores que está vinculada a la caracterización simbólica de este tema-personaje. En la tercera parte titulada "Cantique de Saint Jean", la voz poética es retomada por el precursor de Cristo justo en el momento de su decapitación. En este caso, la decapitación se transforma en una metáfora que representa el ideal simbolista del triunfo de la intelectualidad sobre la materialidad del cuerpo.

A pesar de la declaración de Mallarmé de su intención de omitir motivos propios del mito, vemos, gracias a lo que se conserva como parte del "Déchet d'Hérodiade", que en algún momento existió la posibilidad de un cambio dentro del proyecto. La cabeza sobre el plato en este punto era ya un motivo iconográfico que le otorgaba indiscutible identidad al tema, pero ¿qué pasa con el baile tradicional interpretado por la princesa? La respuesta a esta incógnita la encontramos en el apartado titulado "Finale":

> Parle ou bien faut-il que l'arcane défunte
> Emprunte
> Par un pire baiser
> L'horreur de préciser
> Tien et précipité de quelque altier vertige
> Ensuite pour couler tout le long de ma tige
> Vers quelque ciel portant mes destins avilis
> L'inexplicable sang déshonorant le lys
> A jamais renversé de l'une ou l'autre jambe
> Flambe
> Assassin
> [...]
> Parmi j'ignore quelle étrangère tuerie
> Soleil qui m'a mûrie
> Comme soufflant le lustre absent pour le ballet

Abstraite intrusion en ma vie, il fallait
La hantise soudain quelconque d'une face
Pour que je m'entr'ouvrisse et reine triomphasse. (Mallarmé, 1972: 60)

La danza ejecutada por la joven en este caso es completamente distinta a la de otras realizaciones por la causa que la motiva, la cual no es el deseo de obtener la cabeza de Juan, sino conservar su virginidad; pero esto implica una paradoja, ya que, si bien Hérodiade evita la consumación física de su matrimonio con la ejecución de su esposo, es despojada de aquello que más atesora al recurrir a la exposición visual implícita en la danza para lograr su objetivo.

La sangre que deshonra al lirio tiene una doble significación: por un lado, se refiere a la sangre de la cabeza cercenada que mancha la blancura inmaculada de la flor y, por otro, es la sangre simbólica derramada durante el sacrificio de la virginidad de la protagonista. La sangrienta boda termina como hemos mencionado con el sacrificio de la virginidad de Hérodiade (a través del develamiento simbólico de la danza) a cambio de la muerte de aquel que pretendía arrebatarle físicamente el mayor de sus tesoros, lo que reafirma el ideal simbolista del triunfo del genio sobre lo corpóreo.

Si bien el tema de la decapitación de Juan el Bautista fue de gran importancia en la literatura a finales del siglo XIX, también lo fue en el campo de las artes plásticas. A pesar de que la representación visual de este pasaje bíblico contaba ya con una larga tradición pictórica desde la Edad Media, es la obra del pintor Gustave Moreau la que dotará de un nuevo rostro al tema salomeico.

Siguiendo los pasos de sus autores favoritos, entre los cuales se encontraba Heine, Moreau es seducido por los encantos de la princesa bailarina y en 1869 comienza una labor que durará siete años hasta que en 1876 presenta en el Salón dos de sus obras más célebres: *Salomé* (1874-76, óleo sobre tela), mejor conocida como *Salomé bailando frente a Herodes*, y *La Aparición* (1874-76, acuarela), las cuales inmediatamente se volvieron íconos del simbolismo. Los bocetos acerca del tema, conservados en el Museo Nacional Gustave Moreau, muestran que en un

primer momento dicho pintor se planteó la construcción del tradicional tríptico compuesto por la danza, la ejecución y la entrega de la cabeza sobre el plato; sin embargo, al final las obras presentadas se redujeron a dos, quizá en la búsqueda de una fórmula más original. Apegándose a los cánones estéticos de la época decide adaptar su representación del tema a un ambiente orientalista, inclinado hacia lo fantástico y anti-naturalista. En este sentido Moreau es claro: la representación de Oriente para él no es un fin en sí mismo, sino un medio del que se vale para convertir a Salomé en un símbolo, un ideal, un personaje sagrado (Forester, 2006: 15). A través de una revisión de las distintas versiones del tema y bosquejos conservados en el Museo Nacional Gustave Moreau, se puede hacer la reconstrucción de una de las posibles secuencias narrativas concebidas por el pintor francés al momento de buscar darle vida a su Salomé.

El primer momento narrativo de dicha secuencia está representado en el cuadro denominado *Salomé bailando frente a Herodes* (Figura 1). Este óleo muestra a la hija de Herodías sobre las puntas de sus pies en una posición hierática, con los ojos cerrados, sosteniendo una flor de loto con la mano derecha a la altura de la cara y extendiendo la otra en un gesto rígido, en lo que podríamos deducir es un momento previo a su danza, ante los expectantes ojos de un momificado Herodes, una oculta Herodías, un verdugo y una mujer tocando los acordes de una melodía que resuena en nuestra imaginación. Su enjoyado traje está en perfecta armonía con el extraordinario palacio que la rodea, un recinto de ensueño custodiado por una pantera y envuelto en el vaporoso aroma del incienso, una síntesis de civilizaciones antiguas. De estos elementos el primero en el que hay que centrar la atención es el lirio, el cual en este caso nos permite establecer una relación ecfrástica[2] con el poema *Les Fleurs*. En ambas representaciones, tanto la textual como la pictórica, encontramos los mismos elementos clave. Salomé de pie sobre las puntas de sus pies rígidamente erguida, portadora de un velo blanco que cubre su cabello, seme-

[2] Écfrasis entendida de acuerdo con la definición de Claus Clüver (1998) como una representación verbal de un texto real o ficticio en un sistema de signos no verbal (35).

jante a la figura del lirio blanco que sostiene, como si ella misma fuese la flor del claro jardín de Mallarmé en esta especie de representación simbólica duplicada. El color blanco usualmente suele asociarse a la pureza, la inocencia y la virginidad, una referencia clara a la *Hérodiade* mallarmeleana, pero dicha flor también puede ser un símbolo de lujuria al atribuírsele a Venus y a los sátiros.

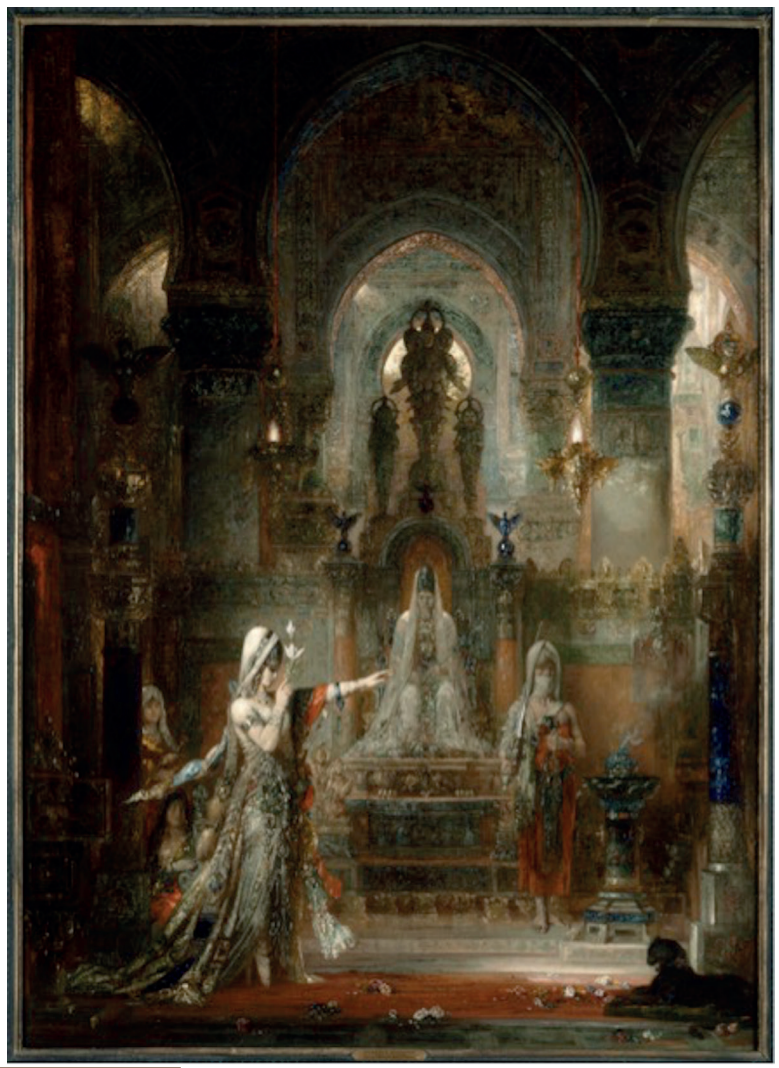

Fig 1. *Salomé bailando frente a Herodes* (1874-76). Gustave Moreau. Óleo sobre lienzo.
Original en Museo Hammer, Los Ángeles.
https://en.wikipedia.org/wiki/Salome_Dancing_before_Herod#/media/
File:Salome_Dancing_before_Herod_by_Gustave_Moreau.jpg
Dominio público.

El poema describe a Hérodiade como una rosa cruel, la cual se encuentra plasmada a los pies de la princesa, mientras que el incienso azul de pálidos horizontes, colocado en un pedestal al lado del verdugo que espera la fatal orden del tetrarca, asciende hacia la luna llevando las plegarias terrenales a un plano celestial y es en este sentido un emblema de la función sacerdotal, un ritual realizado por la sacerdotisa Salomé. El segundo elemento a destacar es el Udjat, el ojo del desmembrado y reconstituido Horus, un símbolo lunar que evoca específicamente a la luna llena, considerado un manantial de fluido mágico, es símbolo de la plenitud recuperada (Franco, 2004: 125), una evocación de la idea de totalidad que al estar colgado del brazalete de la joven funciona como una especie de substituto de la mirada de ésta, lo que implica que mientras sus ojos permanecen cerrados ella puede observar y ver todo y a todos. En toda la secuencia pictórica Salomé mantiene los ojos cerrados en la ausencia del profeta debido a que ella no necesita mirar porque es el objeto contemplado y sólo los abre hasta el momento de la mística revelación de la cabeza de Juan cuando ambos se observan, una muestra del poder destructor de la mirada. El segundo momento en la narrativa pictórica de Moreau lo encontramos en los bosquejos que realizó de la danza de la princesa, en los que muestra una danza menos orientalista y más cercana a aquellas que se bailaban en la antigüedad clásica.

El tercer momento narrativo es ilustrado en el cuadro conocido como *Salomé tatuada* 1874, óleo sobre tela; (Figura 2), el cual representa el instante en el que la danza ritual de Salomé concluye y ésta revela su verdadera naturaleza ante las miradas petrificadas de los asistentes al banquete, quienes fungen como espejo de la mirada del espectador. En dicho óleo Moreau presenta a una Salomé desnuda con la piel adornada con símbolos alusivos a diferentes culturas asiáticas: en la cabeza lleva un tocado similar al de la diosa Cibeles, un lirio en la mano derecha y otro plasmado en su pecho, acompañado de un par de ojos que nos indican que la verdadera naturaleza de las cosas sólo puede ser percibida a través de los ojos del espíritu, más allá de los ornamentos de la corporalidad. Dicha pictografía en la piel de la princesa simboliza la fusión del templo con ella, un proceso por medio del que

las imágenes abandonan el recinto sacro de las iglesias para reencarnar en la obra de arte, es decir, el nacimiento de un ídolo secularizado. Otro elemento al que hay que prestarle atención dentro del cuadro es el verdugo con la espada desenvainada a un costado de la princesa, quien nos anuncia la siguiente etapa de la secuencia narrativa: la decapitación de Juan y la entrega de la infame bandeja a la princesa.

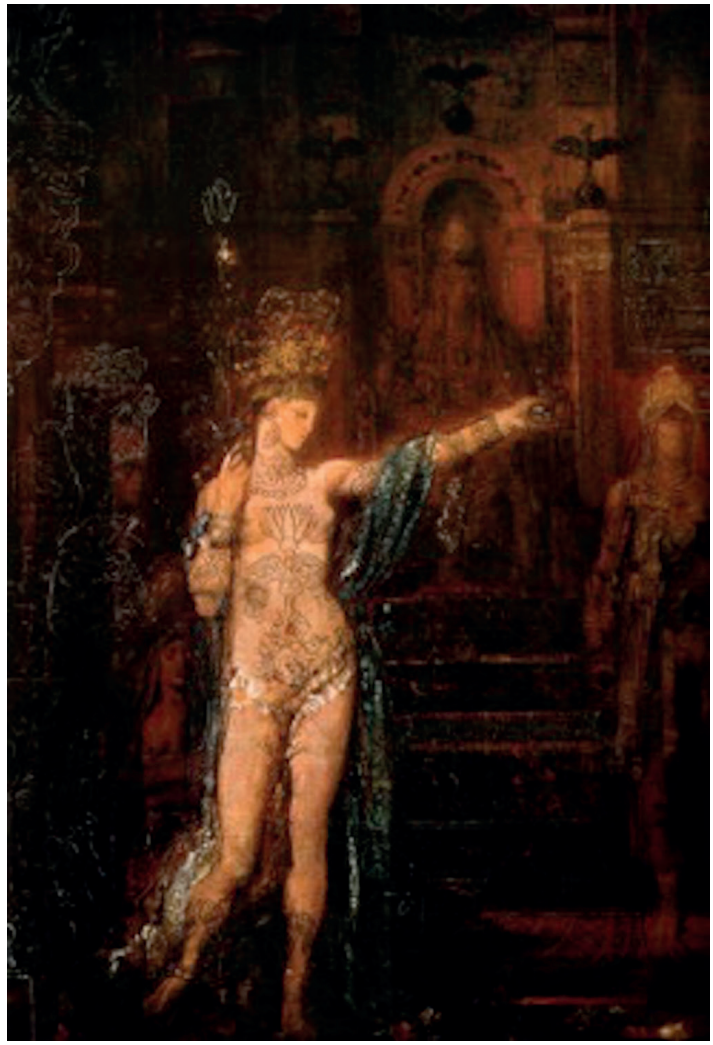

Fig. 2. *Salomé tatuada* (1874). Gustave Moreau. Óleo sobre lienzo.
Original en Museo Nacional Gustave Moreau, París, Francia.
https://en.wikipedia.org/wiki/Gustave_Moreau#/media/File:Gustave_Moreau_Salom%-C3%A9_1876.jpg
Dominio público.

Moreau realizó distintas versiones de este pasaje, entre las que destacan el dúo pictórico formado por el óleo *Decapitación de Juan Bautista* y el bosquejo *Salomé en el jardín,* las cuales a pesar de ser muy distintas entre sí contienen más o menos los mismos elementos: el verdugo, Salomé sosteniendo la bandeja con la cabeza de Juan y el cuerpo decapitado de éste. En el primero se observa propiamente la representación de la escena de la decapitación: el verdugo con la espada desenvainada le ha cortado la cabeza a Juan cuyo cuerpo yace en el suelo y le ha entregado a la joven la bandeja con su recompensa; posteriormente en la escena siguiente está la princesa en medio de un jardín pasando indiferente al lado del cuerpo mutilado del mártir, una referencia al poema *Les fleurs* de Mallarmé (2005): "Hérodiade en fleur du jardin clair".

La secuencia narrativa cierra con la obra *La Aparición,* de la cual existen dos versiones, una en acuarela (Figura 3) y otra en óleo (Figura 4). En la primera, la posición de los soberanos ha cambiado de ubicación hacia el flanco izquierdo, donde encontramos a una rubia Herodías, sin velo alguno cubriendo su cabello, sentada devotamente al lado de un imperturbable Herodes. Inmediatamente después está una Salomé enjoyada con los ojos abiertos, anhelante, señalando la cabeza de un iluminado Juan, como un místico extasiado ante la presencia de lo divino, mientras que la sangre derramada a sus pies nos remite a la representación de la pérdida simbólica de la virginidad en las nupcias de Hérodiade. Por su parte, él con una mirada serena se ha transformado en una luminosa revelación cuyo brillante halo nos indica que estamos justo presenciando el momento de su ascensión.

Fig. 3. *La aparición* (1876). Gustave Moreau. Acuarela. Original en Museo d'Orsay, París.
https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Apparition#/media/File:Gustave_Moreau_-_The_Apparition_-_Google_Art_Project.jpg
Dominio público.

En el óleo aparece una rubia Salomé desnuda, quizá una Herodías rejuvenecida, en medio de un templo deconstruido a nivel pictográfico, con su ya característico lirio en la mano derecha, observando desafiante y enfurecida la aparición de la iluminada y sangrante cabeza de Juan, quien a su vez la observa con la atónita y

temerosa mirada de aquel que se enfrenta a la maldición de una malévola hechicera. A diferencia de la versión anterior en ésta, la presencia del lirio y la sangre derramada a los pies de la princesa nos remite explícitamente a "L'inexplicable sang déshonorant le lys" y a la imagen de la cruel Hérodiade floreciendo salpicada por la "sang farouche et radieux" del prisionero sacrificado en la obra de Mallarmé.

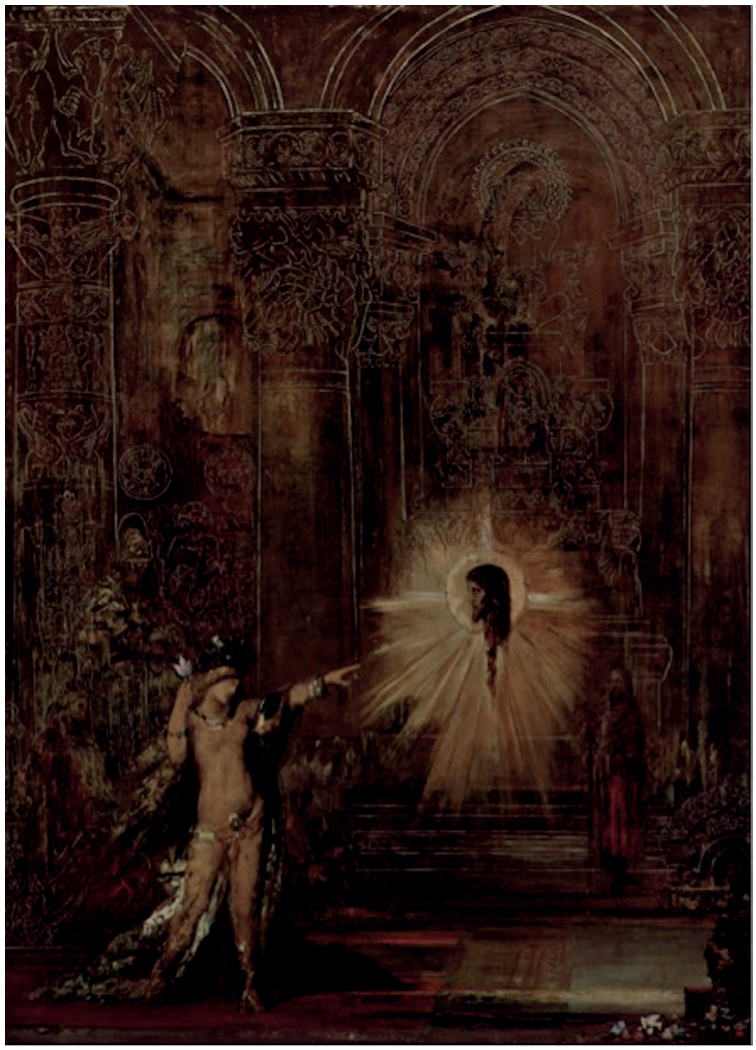

Fig. 4. *La aparición* (1875). Gustave Moreau. Óleo sobre lienzo.
Original en: Museo Nacional Gustave Moreau
https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gustave_Moreau_001.jpg
Dominio público.

En resumen, debido al interés del arte simbolista por satisfacer un tipo de exigencia humana que hasta el momento la religión había apaciguado, los poemas de Mallarmé junto con las pinturas de Moreau se transforman en un instrumento de conocimiento metafísico a través del cual, por mediación del arte, se busca una acción compensadora para la decadencia que acechaba a la sociedad decimonónica. En este contexto, la historia de la princesa Salomé se resignifica y su imagen es tratada por los autores analizados más allá de la tipología de la mujer fatal dentro de la cual suele ser encasillada, ya que éstos le confieren una nueva polisemia simbólica que permeará en las realizaciones posteriores. Es así que este tema-personaje se coronará como uno de los favoritos entre los artistas de la segunda mitad del siglo XIX, debido a su plasticidad representativa y su facilidad para asimilar símbolos de deidades grecorromana-orientales. Lo que nos dará como resultado el renacimiento de Salomé como una divinidad poética, la metáfora de la belleza en sí misma, la poesía en su estado más puro.

Bibliografía

Bochet, Marc. (2007). *Salomé, du voilé au dévoilé*. Paris: Editions du Cerf.

Carmona Muela, Juan. (2016). *Iconografía clásica*. Madrid: Akal.

Chevalier, Jean. (1999). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.

Clüver, Claus. (1998). "Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis". En Valerie Robillard y Els Jongeneel (eds.), *Picture into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdan: VU University Press. 35-52.

De la Peña, Ernesto. (2013). *Los Evangelios según Mateo, Marcos y Lucas*. México: Siglo xxi.

Forester, Marie-Cécile. (2006). "Sueños de Oriente". En María López Fernández y Nadia Aroyo Arce (coords.), *Gustave Moreau, Sueños de Oriente*. Madrid: Instituto de Cultura; Fundación Mapfre. 8-20.

Franco, Isabelle. (2004). *Pequeño diccionario de mitología egipcia*. Barcelona: Jóse J. de Olañeta, Editor.

Grimal, Pierre. (2006). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

Heine, Heinrich. (2011). *Atta Troll: El sueño de una noche de verano.* Madrid: Hiperión.

Litvak, Lily. (1986). *El sendero del tigre: Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913).* Madrid: Taurus.

Mallarmé, Stéphane. (1972). *Dos poemas dramáticos*. Barcelona: Tusquets.

Mallarmé, Stéphane. (2005). *Poesía*. México: Mantis editores/Ediciones Sin Nombre.

Marchal, Bertrand. (2005). *Salomé entre vers et prose*. París: José Corti.

Pimentel, Luz Aurora. (2012). *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*. México: Bonilla-Artigas; ffyl-unam.

Raymond, Marcel. (1960). *De Baudelaire al surrealismo*. México: fce.

Rodríguez Fonseca, Delfina. (1997). *Salomé: La influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada
número 1 | febrero 2020 | 101-120
DOI: https://doi.org/10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2020.1.1110

Dos momentos en *De Ánima* de Juan García Ponce: Ecfrasis y apropiacionismo

Two Moments in Juan García Ponce's *De Ánima*: Ecphrasis and Appropriationism

Mildred Castillo Cadenas
Posgrado en Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Este artículo analiza dos momentos en la novela *De Ánima* (1984) de Juan García Ponce, en los cuales se utiliza el recurso de la ecfrasis y el apropiacionismo. Me aproximaré a estas estrategias con el objetivo de observar su funcionamiento en la estructura narrativa, además del efecto de sentido que producen en una lectura que los considere. También pretendo detallar algunas cuestiones de la relación pintura-escritura para observar el tratamiento intermedial establecido por el autor. El primer momento revisa la relación de una obra del pintor Lucas Cranach el Viejo y el procedimiento narrativo utilizado por García Ponce para articular a Paloma, protagonista femenina. El segundo momento contempla el análisis de dos ecfrasis, cuyo origen es *Le Déjeuner sur l'Herbe* de Édouard Manet, desde dos perspectivas de la misma representación visual. Asimismo, prestaré atención al tratamiento apropiacionista y su efecto de sentido derivado. El artículo se apoya en la noción de ecfrasis de Luz Aurora Pimentel, Irene Artigas y James Heffernan; la estructura abismada de Helena Beristáin; el apropiacionismo de Juan Martín Prada; y el concepto ánima-animus de Carl Jung. Para las imágenes se hace referencia al Cranach Digital Archive.

Palabras clave
Literatura mexicana, ecfrasis, apropiacionismo, intertextualidad, intermedialidad

Abstract
This article focuses on two moments in Juan Garcia Ponce's novel *De Ánima* (1984) that are characterized by the use of ecphrasis and appropriationism. I will approach both resources in order to observe how they work within the narrative structure and the effect they produce in my reading of the text. I also intend to explore some matters regarding the relationship between painting and writing, which will allow me to observe the intermedial treatment established by the author. In the first moment I will review the relationship between a painting by Lucas Cranach the Elder and the narrative process used in the novel to articulate the female protagonist, Paloma. In the second moment I will analyze two ecphrases that are two different perspectives from Édouard Manet's painting *Le Déjeuner sur l'Herbe*. I will also review the appropriationist treatment and its effect of derivative sense. This article is based on the notions of ecphrasis by Luz Aurora Pimentel, Irene Artigas, and James Heffernan; the *mise en abyme* as understood by Helena Beristain; the appropriationism of Juan Martín Prada; and Carl Jung's concept of the anima-animus. The Cranach Digital Archive is also consulted.

Keywords
Mexican literature, ecphrasis, appropriationism, intertextuality, intermediality

En este artículo me propongo analizar dos momentos en *De Ánima* (1984), novela de Juan García Ponce, cuyos detonantes están basados en los recursos de la ecfrasis[1] y el apropiacionismo.[2] Me aproximo a estas estrategias bajo la perspectiva de que dinamizan la narración sumando presencias al relato, con las cuales se construye la experiencia vital entre los protagonistas. También pretendo detallar algunas cuestiones de la relación pintura-escritura a fin de observar el tratamiento intermedial[3] establecido por el autor. Antes de estudiar dichos momentos, me dispondré a revisar algunas cuestiones introductorias de la novela para hacer más comprensible la importancia de los recursos mencionados.

De Ánima se compone por los diarios de Paloma y Gilberto, cuyos matices divididos crean la historia de la pareja. Como el mismo autor lo expresa en la breve introducción, la trama toma prestada la óptica de Pierre Klossowski en *La revocación del Edicto de Nantes* (1959)[4] y de Junichiro Tanizaki en *La llave* (1956);[5] de igual forma,

[1] Me concentraré en la noción de ecfrasis de James Heffernan, quien la concibe como "la representación verbal de una representación visual" (1993: 3). Asimismo, sigo a Luz Aurora Pimentel cuando indica que la ecfrasis es la "práctica discursiva que, al tiempo que declara al objeto plástico *otro*, extiende sus límites textuales para convertir a ese otro en texto e incorporarlo como tal" (2012: 308). Igualmente, suscribo la opinión de Irene Artigas Albarelli al señalar: "Yo estaría de acuerdo en entenderla como un género descriptivo [...], que debe estudiarse en términos de su composición y tema, y de que se trata de una forma de intertextualidad" (2013: 16).

[2] Juan Martín Prada (2001) sostiene que el apropiacionismo es un fenómeno que reactualiza algunas obras en otras, a fin de "propiciar la reflexión crítica a través de la reincorporación de la imagen a otro sistema medial".

[3] Entiendo intermedialidad como aquella que pone en juego por lo menos dos medios de significación y representación, según Pimentel (2012: 309).

[4] Traducida al español por Michele Albán y García Ponce, esta novela forma parte de la trilogía *Las leyes de la hospitalidad*, junto con *Roberte esta noche* (1954) y *El apuntador* (1960). La narración presenta a Roberte como protagonista, quien es inducida a múltiples experiencias eróticas por su marido Octave, anciano que combina la teología, el *voyerismo* y el esteticismo. Por medio de dos diarios, que cada uno escribe, se relatan "ceremonias" en las que Roberte es mirada y admirada por Octave, quien la contempla como si de un cuadro se tratase.

[5] *La llave* narra la convivencia de un matrimonio a partir de dos diarios. Protagonistas del relato, un profesor y su joven esposa comienzan un acercamiento *indirecto* desde la fluctuación de la imaginación, la sugerencia y la evocación, a fin de reactivar el deseo erótico. La tensión sexual, el exhibicionismo y el *voyerismo* son primordiales en el juego narrativo.

García Ponce reintegra algunos pasajes tanto del cuento, como de su novela *El gato* (1972/1974).[6] Siguiendo esta aclaración, "El gato", un cuento, es modelo de la novela, donde Paloma y Gilberto recuperan la memoria de "la amiga de D" y D. Dichas figuras regresan a escena como terceros, miradas, narraciones, atmósferas, formando un hilo intertextual que traslada su sentido a otros espacios rearticulados.[7]

Esta idea coincide con la perspectiva del autor como crítico de arte en *Las huellas de la voz: Imágenes plásticas* (1982), donde hace patente el deseo de organizar "un pensamiento para el que la función misma de pensar requiere como uno de sus alimentos principales al arte, y en él encuentra gran parte de su propia realidad" (García Ponce, 2000: 9), ubicándose él mismo —preferentemente— en el ámbito de la ficción. Así, el escritor troca la realidad seleccionando ciertos textos, sean visuales o escritos, con los cuales crea su discurso literario, a miras de desdibujar el límite entre arte y vida. Por ello, resulta revelador que Gilberto, siendo escritor y crítico de arte también, tenga disertaciones estéticas muy semejantes a lo largo de la novela. De manera reiterada el personaje expresa el deseo de construir un perfil basado en la prefiguración racional de sí mismo, admitiendo la intención de crear una obra de arte cuya materia es Paloma, dado el influjo de los cuadros-modelo que rondan su imaginación. Esto se logra a partir de las incursiones eróticas compartidas, donde la mirada masculina es clave, lo mismo que la anuencia de Paloma por experimentar cambios progresivos luego de cada encuentro.

Igualmente, las escenas eróticas toman otra forma de enunciación al ser integradas en los cuentos de Gilberto, entre ellos "El gato". García Ponce cede la autoría

[6] García Ponce explica: "Ahora, en vez de un gato 'el gato' es ya una obra. Su argumento y sus personajes son una ficción que se hace aparecer a través de la realidad del argumento y los personajes de esta nueva obra de ficción. Las dos obras anteriores dialogan de este modo con la presente novela del mismo modo que los personajes de ésta dialogan entre sí a través de su relación amorosa, de sus respectivos diarios secretos y de la relación que la existencia de *El gato* crea entre ellos" (1984: 10). El cuento narra la historia de "la amiga de D" y D, quienes encuentran cierto placer en tener en su departamento la presencia de un gato que llegó sin origen conocido, instalándose en su vida, alentando con su mirada y presencia el encuentro erótico de la pareja.

[7] Pimentel llama *recontextualización* al proceso hermenéutico que construye nuevos significados dentro de la representación (2012: 317).

del relato a su personaje, proponiendo con ello una metatextualidad[8] relacionada con el epígrafe de Meister Eckhart que abre la novela: "se debe aprender a actuar de modo que la interioridad se manifieste en la operación exterior, que se reintroduzca la operación exterior en la interioridad y que nos habituemos a obrar así sin violencia" (Eckhart en García Ponce, 1984: 7). El paratexto también orilla a pensar que la decisión de presentar la historia amorosa mediante diarios obedece al propósito de establecer la ilusión de entrada y salida a distintos planos narrativos. Dicho lo cual, la vida de los personajes segmenta un primer plano, introducido a su vez en otro, el de la escritura de los diarios, espacio de la ficción dentro de la ficción.

Revisemos con más atención este punto siguiendo el ejemplo de "El gato". Paloma escribe:

> 'Entonces ella era para él como un puente por el que todos deberían transitar del mismo modo que la luz que entraba por las ventanas, cuando ella se extendía sobre la cama, se posaba sobre su cuerpo e igual que los muebles del departamento parecían mirarla junto con él.' Gilberto ha escrito un nuevo cuento. Me lo leyó en su departamento, sentado en el gran sillón de su cuarto, mientras yo lo escuchaba desde el otro, casi justo frente a él. (García Ponce, 1984: 101)

Se advierte que la vida ficcional del modelo se fija en la imagen expuesta de la figura femenina contemplada por la masculina a partir de la verbalización de la mirada. En tanto traslado semántico, Paloma y "la amiga de D", como imágenes, se convierten en imantadores o vías de tránsito entre el plano ficcional y la vida, y viceversa. Al respecto, Gilberto escribe: "Entonces no se vería la fijeza del arte convertida en una forma de vida, sino el movimiento de la vida convertida en obra de arte y abierta siempre a la posibilidad de encontrar su verdad fuera de ella misma cuando se entrega al desprendimiento de la contemplación que sería su

[8] Esta metatextualidad también introduce un rasgo autoficcional.

último bien y le daría su auténtico sentido en tanto vida" (1984: 68). Si el arte crea la vida para el autor y su personaje, entonces podemos suponer que pintura y literatura, en tanto formas asentadas en un soporte de papel o lienzo, no toman un verdadero cariz en el juego de la realidad si no es por la mirada de aquel que las contempla y que, en esa medida, las erige. Con ello, puede considerarse que los desdoblamientos y abismaciones sean la estrategia de García Ponce para colocar al lector frente a una vorágine de espacios narrativos y semánticos reduplicados. Helena Beristáin (1993) abunda en esta cuestión, refiriéndose al carácter de aquellos textos que llaman o evocan a otros a partir de estrategias muy variadas, trátese de obras literarias, pictóricas, arquitectónicas o fotográficas, diciéndonos que lo principal es que en éstos "se reduplica el espacio de la enunciación y aparecen los niveles narrativos al revelarse la existencia de otro enunciador (que se expresa con palabras o miradas) cuyo papel puede consistir en justificar la existencia del primero" (Beristáin, 1993: 239). Esta apreciación permite reconocer que, en el caso de *De Ánima*, nos encontramos frente a un espacio estratificado de enunciaciones y niveles narrativos, con base en tácticas dirigidas a la experimentación discursiva hecha en el tratamiento de la escritura y la imagen. Ello implica pensar en una estructura abismada, de la cual Beristáin nos dice:

> El rasgo común a las variantes de la estructura abismada que hallamos en literatura, (pero también en otras artes como pintura, escultura, arquitectura) consiste, pues, en que todas crean la ilusión de generar otro espacio (el todo o las partes de una obra dentro de la misma o dentro de otra obra) espacio en el que está implícita o explícitamente un espejo, una mirada, un juego de perspectiva, la actualización de contextos extrasistémicos en pos de una expresión alusiva, o de una figurada [...] conformando así series escalonadas de expresiones acumuladas unas en otras... (1993: 241)

Esta cualidad es común a la novela, ya que muestra la ilusión de un espacio dentro de otro y, aun más, la expansión de éstos. También se advierte la presencia

de miradas y perspectivas que integran la unidad narrativa mediante intermitencias entre dichos espacios, creados a partir de la imagen, cuyo resultado es el escalonamiento de expresiones acumuladas y, acaso, complementarias entre sí.

Si bien la novela denota distintos tipos de ecfrasis, sólo me centraré en la *ecfrasis referencial*, la cual se presenta "cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma" (Pimentel, 2012: 310). En esa medida, me permito establecer la relación de ésta última con el apropiacionismo. Ambas estrategias, a modo de engranaje, resultan de utilidad para expandir y diversificar la imagen vía la representación verbal. De igual manera, estos recursos desbordan sus marcos sistémicos a fin de integrar críticamente la perspectiva visual al texto, como se verá más adelante.

Los momentos en cuestión se encuentran sustentados por el imaginario de los personajes. En el primer caso se advierte la entrada de la pintura a la realidad a partir de la mención del protagonista de "las mujeres de [Lucas] Cranach" (García Ponce, 1984: 150). Si bien Gilberto retoma a *Venus* y *Lucrecia* sólo me centraré en la primera. En el segundo, se presentan dos episodios en la voz de cada uno en los que el procedimiento es a la inversa, pues es desde la realidad ficcional que la obra de Manet aparece con la intención de escenificar instantes particulares de la relación erótica.

Primer momento. Las mujeres de Lucas Cranach el Viejo

Este momento presenta un juego de semejanza entre Paloma y el cuadro del pintor alemán. Igualmente, condensa las pulsiones estéticas y eróticas de Gilberto en torno a lo femenino, representadas en su diario.

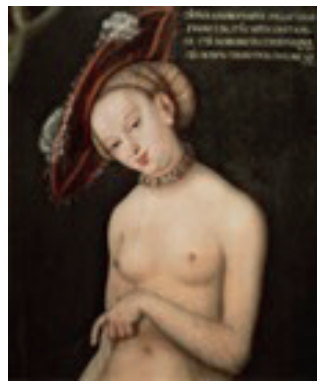

Figura 1: *Venus* (después de 1600). Copia de Lucas Cranach el Viejo. Oleo sobre tabla. Original en Museo de Arte e Historia, Ginebra, Suiza. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lucas_Cranach_the_elder_-_Venus_(Detail),_Geneve.jpg#filelinks. Dominio Público

Me gustaría detenerme en la primera edición de la novela, publicada por Montesinos. La solapa muestra el cuadro *Venus* (después de 1600) (Figura. 1), mismo que es copia y detalle de medio cuerpo de *Venus y el ladrón de miel* (1531), como indica el Cranach Digital Archive (s.f.). Es decir, los editores recurrieron a la idea de ilustración, mostrando una imagen que, bien a bien, no es de Cranach, sino una réplica que recoge motivos y características de su obra. Ello resulta por demás interesante dado que, si bien el autor no seleccionó esa imagen para su libro, este pequeño detalle coadyuva al sentido de integración discursiva de los efectos imagen-verbalización que hemos analizado hasta ahora. Lo importante a destacar del diseño editorial es que, de primera mano, ofrece al lector un juego de citas visuales desde el inicio, sugiriendo la posible imagen del ánima en el relato. Bien podría la editorial haber colocado el cuadro verdadero o correcto; sin embargo, ésta se toparía con el pequeño inconveniente de que entonces la imagen ya no ilustraría[9] la novela, pues el original muestra a Venus acompañada de Cupido (Figura 2).

Este primer atisbo de la obra coincide, de alguna manera, con Pimentel cuando expresa: "en la llamada ecfrasis referencial, el cuadro o la escultura como referentes extratextuales pasan a un primerísimo plano y son parte sustancial del significado del texto [...] De ahí que en la ecfrasis la descripción remita al objeto plástico

[9] La ilustración pudiera hermanarse con lo que Pimentel llama "ecfrasis inversa", es decir, una representación visual de un momento narrativo (2012: 312).

no sólo como referente, sino como punto de partida de la descripción" (2012: 316). Es claro que mi propuesta se basa en la imagen del cuadro, no en su representación verbal; sin embargo, esto no se contrapone con lo expuesto por la autora, toda vez que el enfoque se centra en la referencia extratextual donde se ubica la imagen.

Me permito hacer esta observación —si se puede llamar —*iconotextual*[10]— dado que el contenido de la novela y el diseño de la primera edición, muy atinadamente, ponen en perspectiva el motivo extra e intertextual del juego del abismo y la mirada al cual invita la obra, si se quiere, expandida. De igual manera, habría que destacar la importancia del lector como un eslabón primordial en las posibilidades de interpretación entre imagen y escritura, pues éste, como espectador, también es constructor de sentido de la representación verbal.

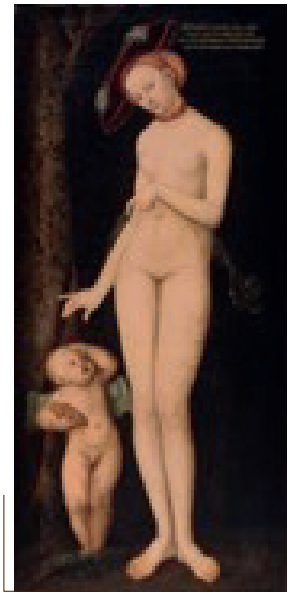

Figura 2: *Venus y Cupido, el ladrón de miel*. (1531). Lucas Cranach el Viejo. Óleo sobre lienzo. Original en Museos reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_Cranach_d._%C3%84._-_Venus_and_Cupid_-_WGA05644.jpg

A través de sus personajes, García Ponce muestra el poder evocador de títulos de obra que funcionan como índices, presencias y retratos dentro de la novela. Gilberto apunta en su diario:

[10] Pimentel nombra *iconotexto* a un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual (2012: 309).

> [...] nada me ha seducido tanto como las mujeres de Lucas Cranach. La secreta y ambigua crueldad de los rostros triangulares y felinos, los ojos oblicuos que las cierran sobre sí mismas, la manera de tenerse en pie, la posición de los brazos en la que las manos crean un nuevo ángulo, las piernas largas y los pechos pequeños y separados que se muestran sobre todo en la Venus y Eros de la galería Borghese, en las Lucrecias, en las Evas, en todas sus figuras de mujer deberían bastar. (1984: 150)

La focalización narrativa reconoce la imagen de figuras femeninas diversificadas, no sólo por la iconicidad implícita en sus nombres y lo que encierran culturalmente, sino porque en conjunto convocan la acepción "ánima". En ese sentido, me gustaría destacar la apreciación de Carl Jung al respecto:

> [en el hombre] existe un imago no sólo de la madre sino de la hija, la hermana, la amada, la diosa celestial y la diosa infernal. Cada madre y cada amada está obligada a convertirse en portadora y encarnación de esta imagen omnipresente y eterna, que corresponde a la realidad más profunda de un hombre [...] El ánima no es el alma en el sentido dogmático, no es un *anima rationalis*, que es un concepto filosófico, sino un arquetipo natural que resume satisfactoriamente todas las afirmaciones del inconsciente, de la mente primitiva, de la historia del lenguaje y la religión. (Sharp, 1997: 15)

De tal modo, podría considerarse que Venus, Eros, Lucrecia y Eva, siendo tan distintas, se encuentran en el ánima que las sintetiza a todas. Entonces, ¿cuál es la mujer "exacta" que ronda el pensamiento de Gilberto? Objetivamente, tendría que pensarse no en una mujer, sino en su arquetipo. Se deduce, entonces, que Gilberto transfiere la imagen del arquetipo a Paloma, para ser contemplada y amada, cual si se tratase de una pintura. Este proceso de desdoblamientos, espejeos y abismaciones parece no concluir en el relato, pues, como apunta Beristáin:

> Tal es la estructura abismada de lo enunciado. Consiste en algo que es enunciado para dar cuenta de otro enunciado: es una historia que cita otra historia. Es la estructura abismada ficcional; subcategoría de la estructura abismada de la enunciación, y puede tematizar la relación entre vida y arte, o puede cumplir una función aleccionadora, como en el *exemplum*, al propiciar una toma de conciencia. El efecto de sentido logrado por ella es incalculable, pues consta de un repertorio de modalidades que no tiene fin. (1993: 244)

Esta estructura abismada ficcional en esta novela, como se ha visto, contiene historias que citan a otras, como si se tratase de llegar al núcleo de una semilla sin muchas posibilidades de alcanzar la meta, puesto que tan pronto como pensamos que ya no hay otro abismo, García Ponce arremete, buscando el punto intermitente volviendo a la propuesta de Eckhart: la relación vida y arte insta a Gilberto a reconocer sus obsesiones por esa vía encontrada en la ficción, la cual coincide con la del autor. Por ejemplo, en el drama *Catálogo razonado* (1982), la línea principal es el modelo femenino, quien posibilita la personificación de las imágenes urdidas por la mirada de un personaje masculino. Lo mismo encontramos en el ensayo "El pintor y la mujer":

> El erotismo y sus polos inevitables, amor y odio, han contaminado desde siempre la pintura con su impureza vital y sus laberintos psicológicos [...] Con Lucas Cranach el mito bíblico se inficiona ya de psicología. Eva puede ser también Venus y ésta se toca con velos, collares y sombreros sugestivos en los que la pureza del desnudo se corrompe para dejar entrar el sabroso condimento de la perversidad. (2000: 21)

La concomitancia entre géneros literarios traza un puente temático que va de lo erótico, en tanto forma de representación, al *leitmotiv* de la imagen como presencia femenina, dada la intertextualidad. A propósito de esto, sabemos que las pinturas del creador alemán del Renacimiento suscitaron gran placer en García

Ponce. En una entrevista éste concede: "la Venus de Cranach con el sombrero, que ves ahí sobre mi escritorio, me enloquece, define mi concepto de belleza femenina" (Calderón, 1998: 31).[11] De nueva cuenta, si el concepto de belleza para el autor y el personaje masculino es el misma, es dado señalar que existe un *incremento icónico* que intensifica la imagen de Paloma, pues como advierte Pimentel, en estas operaciones "todo va encaminado a crear una ilusión de semejanza, de identidad ilusoria, entre las dos mujeres, la real, es decir la ficcional, y la pictórica, es decir, la otra ficción" (2012: 329). Esto nos hace pensar que, más que una descripción, la ecfrasis deja pasar el imaginario de Gilberto ante la mirada del lector, sin necesidad de especificar cómo es aquélla. Aunado a ello, esta identidad ilusoria también transforma la percepción que Paloma tiene de sí misma. Luego de saberse modelo del cuento mencionado, escribe: "No sé si es agradable o no descubrirse de esa manera. Es intenso y me hizo sentir una clara excitación sobre la que no puedo afirmar si nacía del hecho de que ser utilizada como modelo dentro de un terreno que no nos pertenece ni a mí ni a Gilberto me anulaba o me afirmaba" (1984: 102). En este punto me gustaría recuperar la perspectiva de *bifocalización* de Beristáin, la cual sostiene que la estructura abismada permite al autor —en este argumento, a Paloma como autora de su diario— "convertir su mirada en la de 'otro', para así abarcar su zona ciega y completar su imagen al percibirla como un todo" (1993: 250). Siguiendo lo anterior, argumento que la escritura del personaje femenino denota una *trifocalización* hecha por ella misma. Paloma se observa desde tres perspectivas: ella en su realidad (anterior a la experiencia), ella en el cuento y ella en el momento de su presente escritural, pues más adelante ésta toma distancia para hablar de sí misma: "o sea, Gilberto, mira ese cuerpo cuya descripción me repite; pero la existencia independiente de la figura establece otra dimensión, fija

[11] La fotografía que muestra "la imagen de autor" de Gabriela Bautista en el libro *Las huellas de la voz* en Joaquín Mortiz muestra al escritor mirando hacia la cámara. Al lado izquierdo, en segundo plano está su escritorio, sobre el cual hay una fotografía suya, siendo joven, dos montículos de papeles apilados detenidos por piedras de río, su máquina de escribir, una lámpara y una reproducción de *Venus y el ladrón de miel*, entre otras cosas, todo ello enmarcado por una ventana y diversos cuadros detrás.

una distancia casi insalvable desde la que, reconociéndome, me pierdo en esa figura" (1984: 102). Este desencuentro sugiere que la experiencia de mirar configura y también desfigura. El parecido del modelo, su reflejo y la mirada que lo hace posible, es una problemática que se gesta en la ecfrasis, conforme el redoble de otra representación contenida dentro de sí: la descripción triplica a Paloma pero la lleva lejos de reconocerse. En ese sentido, Artigas Albarelli reflexiona en torno al retrato y su difícil relación con la semejanza, indicando: "El modelo se utiliza para explicar el concepto de identidad: una serie de multiplicidades conectadas, sin centro ni origen, siempre en proceso de llegar a ser" (2013: 182). La cuestión estriba entonces en observar que la ecfrasis además de sumar, hacer aparecer, integrar y describir la imagen, supone una indeterminación de lo representado. Por ello, como mencionaba Beristáin, los personajes inmersos en el vértigo de los espacios enunciativos y narrativos no salen ilesos, presentan transformaciones, aprenden cosas que la experiencia genera, estando siempre en proceso de llegar a ser. Veamos el siguiente momento en la novela, en el cual se vislumbran algunos cambios en los personajes.

Segundo momento: Édouard Manet y *Le Déjeuner sur l'Herbe*

Este segundo momento permite reconocer la ecfrasis como medio para articular apreciaciones estéticas al tiempo que expone distintos tratamientos de ésta, recogiendo dos episodios de la triangulación de los protagonistas con Nicolás Cusade, dibujante a quien Gilberto solicita ilustrar la publicación de su cuento "El gato" en una revista.

En el primer episodio sabemos, como lectores, que Paloma y Cusade han tenido un encuentro erótico. Gilberto llega cuando éstos ya lo han terminado. Luego de una plática áspera con Cusade por la disputa de la imagen de su amante en los dibujos, éste sugiere hacer *Le Déjeuner sur l'Herbe* (Figura 3), instante que es escrito por ella en su diario:

> Estaba allí, desnuda entre él y Gilberto que comían y bebían vestidos, igual que en el cuadro, y la auténtica seriedad de la vida se encontraba en esa ligereza y esa despreocupación desde la que todo está permitido. Gilberto me besaba de vez en cuando. Nicolás se mantenía aparte. Los dos estaban conmigo, los tres estábamos afuera, bajo el sol, mirando las hojas de la jacaranda moverse sobre el césped de acuerdo con el ligero viento que agitaba sus ramas y era cierto que desde los edificios nos miraban. También eso era hermoso. Nos ofrecíamos como un espectáculo. (1984: 144)

Paloma se descubre alegre en esta descripción. La libertad que supone escenificar el cuadro con pleno conocimiento de lo representado la deleita, justo porque la vida se muestra plenamente. La viveza de su cuerpo desnudo se advierte desdoblada tanto en lo que expone como en lo que expresa desde el recuerdo de ese pasado inmediato con sus dos amantes. Al mismo tiempo, esta ecfrasis posibilita la expansión de la imagen, misma que se desborda de la mirada de los personajes, para exhibirse ante otros que miran el espectáculo desde arriba. Aun cuando la composición verbalizada es imprecisa —pues el cuadro presenta a cuatro personajes: dos hombres vestidos, una mujer desnuda y otra portando un vestido blanco al fondo del paisaje—, con el sólo hecho de evocar la obra, la descripción de Paloma permite que la verbalización ecfrástica funcione, luego de haber seleccionado aquellos elementos que pueblan su imaginario. El título de la pintura, aunado a la presencia de tres figuras —una mujer desnuda y dos hombres vestidos en el espacio abierto—, basta para articular esta representación, la cual plantea un pacto con el lector, quien es guiado para que él mismo establezca la semejanza imagen-escritura. El resultado de ello es la sensación de que verdaderamente la escritura convierte a los tres personajes en el óleo, dando por resultado una nueva percepción tanto de Paloma como de la pintura apropiada.

Figura 3: *Le Déjeuner sur l'Herbe*. (1863). Édouard Manet. Óleo sobre lienzo. Original en: Museo d'Orsey, Paris. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet_-_Luncheon_on_the_Grass_-_Google_Art_Project.jpg
Dominio público.

Llegado este punto, resulta relevante observar el funcionamiento del recurso apropiacionista. Como señala Prada, éste se propone entrever lo inestable de los conceptos de originalidad y autenticidad en los textos, sean visuales o narrativos. Asimismo, pone en duda la posibilidad de que exista un carácter único de la obra, trátese de la referencial o la resultante, puesto que en ésta última se advierte una reformulación de otras. Nótese, por ejemplo, que la misma obra de Manet es reconstrucción de otras anteriores. De allí que podamos señalar la facultad de esta táctica para incrementar el impacto del discurso intermedial, inaugurando así una *recontextualización*, siguiendo a Pimentel. Pensando en esto, habría que destacar que García Ponce retoma del cuadro sólo aquello que le es útil, dado que, según la misma autora, el autor de la ecfrasis cuenta con la libertad de incluir a su discurso sólo los rasgos de la obra referencial que le ayuden a lograr su intención

narrativa. En ese tenor, Prada plantea que, al apropiarse de ciertas obras, o de partes de ellas, el marco de éstas es trasladado a otro. Es decir, el proceso apropiacionista tiene como propósito reenmarcarlas, desplazar la observación del espectador, y yo agregaría en este caso del lector, lo cual igualmente suscriben Pimentel, Beristáin y Artigas. El sentido de la obra se abre y, con él, los constructos culturales que ésta ofrece como artefacto a movilizar, dado el horizonte de cada uno de los lectores.

¿Qué sucede entonces con esta ecfrasis, en términos de apropiacionismo? Justo esta estrategia proporciona el código estético de los protagonistas, puesto que tan pronto Gilberto sugiere hacer la escena, los otros dos responden con toda naturalidad a posar, sabiendo exactamente a qué se refiere. Dicho gesto hace que los tres personajes cobren semejanza con la representación al tiempo que la reconstruyen, uniéndose en un influjo de significado que sigue la experiencia de vivir *desde* el arte como una forma de libertad. Si Gilberto es crítico de arte, Paloma ayudante de arquitecto y Cusade pintor, resulta coherente que sus referentes sean éstos, sobre todo en el caso de Gilberto. En esa línea, retomo la perspectiva de Jung cuando nos dice que el animus es el arquetipo de las ideas filosóficas, "un psicopompo, un mediador entre lo inconsciente y la personificación de este último" (Sharp, 1997: 23). El diario del personaje pone de relieve esta situación, ya que encontramos constantes confesiones que van construyendo la imagen de un pensador que combina la práctica erótica con el conocimiento del arte. La página se torna registro de sus impresiones, recordando la forma de un libro de ensayos de arte, más que la de un diario, pues es cierto que no siempre suscribe las fechas de los acontecimientos, como habitualmente ocurre en dicha forma. Lo que prima en el diario masculino es el recurso de la glosa en tanto depositaria de la memoria, cuya finalidad es examinarse en tanto partícipe de un juego que pone en perspectiva los desdobles de sí mismo. De tal manera, advertir la representación del animus y el psicopompo en Gilberto es plausible, dada su función de mediador entre realidad y ficción, prestándose él mismo como materia dentro de la imagen verbalizada. Para lograr el cometido, el conector de mundos recurre a la escenificación erótica en la cual

suspende una y otra vez la imagen de Paloma, buscando casi siempre la triangulación. No obstante, de entre todos esos episodios eróticos-sexuales, como se ha advertido, el de Cusade[12] es el único que no fue completamente planeado. Además, este encuentro supone cierto rompimiento en la relación de ambos. Esto prepara el momento en el cual Paloma se siente apartada de su mentor, libre de continuar el cauce corporal y experimental sola; de allí que su imagen como modelo amplíe los recursos para hacerse ver sin requerir la mirada de Gilberto. Sin embargo, esta lectura es sólo la impresión de éste, pues al final de la obra descubrimos que Paloma en todas sus incursiones eróticas se sentía por completo unida a él. Tal circunstancia orilla a pensar en la naturaleza del diario, debido a su aproximación a la forma del diálogo, hasta cierto punto, truncado, pues quien finalmente lee el diario del otro es ella, luego de la muerte de Gilberto debido a un tumor en el cerebro. Sin embargo, antes de dar muerte a su *alter ego*, García Ponce procura que su personaje incorpore varios lenguajes visuales a su escritura a fin de propagar la imagen de Paloma, inmersa en una cadena de desdoblamientos. Ésta se traslada del cuento "El gato" al modelo de los dibujos de Nicolás Cusade y del guión de cine adaptado por el propio Gilberto a la filmación de la misma historia. Esta cadena de movilidad semántica se torna en otra reduplicación que detenta una forma de abismación tanto de la imagen como del relato literario, dentro de la ficción.

Desde la perspectiva anterior, la segunda ecfrasis de este momento recupera el cuadro de Manet en el diario masculino; no obstante, se advierte un cambio radical en la descripción verbal. El crítico de arte llega nuevamente a la casa de Cusade, después de que éste terminara otros dibujos de Paloma:

[12] Es interesante observar que tanto el nombre de Nicolás Cusade y de Paloma podrían estar relacionados con otros conceptos y referencias en *La psicología de la transferencia* de Jung. Así tenemos la mención de Nicolás de Cusa, alquimista de quien el psicoanalista retoma uno de sus sermones para ilustrar la relación entre sabiduría y espíritu (1985: 128). Si bien el nombre está trocado en la novela, resulta muy sugerente la relación entre uno y otro. Igualmente, se observa que la paloma está vinculada a un símbolo de unión entre el cuerpo y el espíritu (1985: 94).

> Se repetía la misma situación que durante nuestro *Le Déjeuner sur l'herbe*. Paloma era el objeto común del deseo tanto de Nicolás como mío; pero ese deseo se hacía impersonal hasta convertirse en una suerte de calidad del ambiente en el que los tres estábamos inmersos, como si la realidad cristalizada alrededor de su persona fuera de nosotros mismos, adquiriese un carácter diáfano y palpable que inmovilizaba cada instante de tal modo que nuestra conversación, nuestras distintas actitudes, sólo hacían evidente una presencia de Paloma que, desde su absoluta naturalidad, ella misma ignoraba. (1984: 159)

Como se observa, este pasaje recurre a la obra del francés como pivote de la situación erótica en la memoria de Gilberto. Sin embargo, el cuadro se desdibuja en las reflexiones estéticas del personaje, quien en su escritura parece perder calidad real, para adentrarse a un cuadro que ya no es únicamente el de Manet, sino aquel que aparece dada su percepción de los hechos. Para Gilberto, Paloma y Cusade son los objetos que lo anclan a la realidad como pintura e imagen; para el lector, todos ellos lo son. Si comparamos la ecfrasis de Paloma en el episodio anterior, veremos claramente la diferencia entre una y otra. En aquélla, Paloma denota alegría y placer; en ésta, Gilberto hace patente un extrañamiento con todo lo que le rodea. Hay una calidad en el ambiente que lo envuelve, que provoca tensión entre todas las figuras. La narración focalizada desde el desdoblamiento de sí mismo resulta una operación en la cual él mismo se objetualiza. Al decir "como si la realidad cristalizada alrededor de su persona fuera de nosotros mismos", Gilberto se unifica a sus dos acompañantes, propiciando la idea de que, a través del deseo por Paloma, estos lograran adherirse a ella, ingresando, por esa operación, a un espacio intermedio entre la ficción y la vida, lo cual crea cierto suspenso. Por ello, conviene retomar las palabras de Beristáin cuando nos dice: "la estructura abismada crea tensión y suspenso, además de funcionar como forma obstruyente (oscuridad) que prolonga el goce artístico proveniente, en este caso del contacto con la naturaleza enigmática de la arquitectura de la obra" (1993: 248). Por ello es importante comprender que la estructura abismada no sólo conlleva una articulación narrativa dentro de la obra,

sino que ésta, por el mismo carácter de su construcción, invita a su decodificación en tanto dispositivo listo para activarse conforme la lectura se realiza.

La tensión, igualmente, se muestra en la necesidad de desentrañar el enigma de las relaciones reduplicadas en la arquitectura de la obra. Los dos momentos analizados, como se ha advertido, requieren de la participación del lector, quien también es constructor de los posibles significados de éstos. Entonces surgen las preguntas. ¿Por qué Gilberto quiere fundirse con Paloma mediante la imagen producida por su propia mirada? El personaje nos da una pista. Al referirse a Paloma escribe: "Es la vida que se ofrece a sí misma en espectáculo con todo el inagotable esplendor de la visibilidad, siempre palpable, siempre sensible y sin embargo, cerrada en su silencio: la verdad de la Presencia" (1984: 231). No es gratuito que García Ponce use la mayúscula para sustantivar Presencia no sólo como noción, sino como cuerpo. Por un lado, encontramos que presencia es una circunstancia del verbo estar y existir, como también lo es alguien o algo en determinado lugar. Por ello puede decirse que Presencia, en tanto Ánima, está siempre y no, con base en su representación, lista para ser observada. Con todo, ¿qué querrá decir "cerrada en su silencio"? Según mi perspectiva, la idea de que la vida está cerrada en el silencio atiende al enigma que ella misma encierra, aun con toda la transparencia que su visibilización pudiera dar al personaje.

Para concluir, me permito señalar que el recurso de la ecfrasis establece una señal anclada en el nombre de la novela, pues en todo el relato no encontramos la palabra ánima una sola vez. Esto conlleva a pensar que el título es una unidad de sentido a colmar. Según mi perspectiva, esta estrategia metatextual permite entrever la calidad de abstracción que presume poner a dialogar la palabra y la imagen pues, como hemos visto, el arquetipo de ánima se *traduce* sumando todos aquellos referentes que permiten incorporarla a una supuesta realidad, al ser ésta una presencia invisible. Por ello me atrevo a suscribir que la novela, como un todo, es una representación del ánima en tanto vida. Esto nos devuelve al plano de la ficción dentro de la ficción en un proceso que se repite mediante la idea de interioridad-exterioridad sugerida en la apertura de *De Ánima* por Meister Eckhart.

Bibliografía

Artigas Albarelli, Irene. (2013). *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis.* México: Bonilla Artigas Editores; UNAM.

Beristáin, Helena. (1993). "Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)". *Acta poética, 14*(1-2), 235-276. doi:10.19130/iifl.ap.1993.1-2.535.

Calderón, Carolina. (1998). "Una entrevista con Juan García Ponce". En José Luis Martínez Morales (coord.), *Juan García Ponce y la generación de medio siglo.* Xalapa: Universidad Veracruzana.

Cranach Digital Archive. Recuperado el 21 de julio de 2019 en http://lucascranach.org/CH_MAHG_1874-0012.

García Ponce, Juan. (1984). *De Ánima*. México: Montesinos.

García Ponce, Juan. (2000). "El pintor y la mujer". *Las huellas de la voz: Imágenes plásticas*. México: Joaquín Mortiz.

García Ponce, Juan. (1982). *Catálogo razonado*. México: Premiá Editora.

Heffernan, James. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press.

Jung, Carl Gustav. (1985). *La psicología de la transferencia*. Barcelona: Planeta De Agostini.

Pimentel, Luz Aurora. (2012). *Constelaciones I: Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores; UNAM.

Prada, Juan Martín (2001). *La apropiación posmoderna: Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad.* Madrid: Fundamentos.

Sharp, Daryl. (1997). *Lexicón jungiano: Compendio de términos y conceptos de la psicología de Carl Gustav Jung*. Chile: Editorial Cuatro vientos.

OTRAS POLIGRAFÍAS

Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada
número 1 | febrero 2020 | 123-145
DOI: https://doi.org/10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2020.1.1111

Partly Familiar, Partly Novel Too: Fantasy and Science Fiction in Mohsin Hamid's *Exit West*[1]

Fantasía y ciencia ficción en *Exit West*, de Mohsin Hamid

Maximiliano Jiménez
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Abstract

This article proposes a reading of Hamid's novel *Exit West* (2017) that pays attention to the tropes and formulas of fantasy and science fiction used to frame an account of the so-called refugee crisis. Although the novel portrays situations rooted in the global concern regarding migrants, Hamid structures his story through associations with non-mimetic genres employing the trope of magical doors that provide escape to those desperate to flee their surroundings. I argue that replacing the hardships of travel with such a magical means of transport helps to relativize our perception of the situation in terms of science-fictional and fantasy scenarios. At the same time, the "unrealistic" depiction of the real sociopolitical problem leads to thematic reflections that are not grounded in the pity raised by the excessive attention paid to the dangers of migration, but that rather invite to a critical, positive engagement with the concept of hybridity, dramatized by Hamid in both the form and the content of his novel. Since what provides SF its generic cohesion is its use of ideology rather than specific structures or themes (Moreno, 2014), and since fantasy can be read underlying the political potential of its affective dimension (Clúa, 2017), the critical consideration of these two genres gives *Exit West* easy passage into a committed discussion about its context.

[1] Investigación realizada gracias al apoyo de una beca para estudios de posgrado otorgada por el FONCA y el CONACYT.

Key words
Exit West, Mohsin Hamid, refugee crisis, science fiction, fantasy, genre fiction

Resumen
Este artículo propone una lectura de la novela *Exit West* (2017), de Mohsin Hamid, enfocada en los tropos y fórmulas de la fantasía y la ciencia ficción utilizadas para enmarcar una representación de la llamada "crisis de refugiados". Aunque la novela presenta situaciones explícitamente ancladas en la preocupación general respecto a los migrantes, Hamid estructura su historia alrededor de asociaciones con géneros literarios no miméticos a partir del tropo de unas puertas mágicas que les permiten escaparse a quienes se encuentran desesperados por huir de sus entornos. Sugiero que la sustitución deliberada de las dificultades de la migración por dicho modo mágico de viaje ayuda a relativizar nuestra percepción de la situación en términos de escenarios ciencia ficcionales y de fantasía. Al mismo tiempo, la presentación "irreal" del problema sociopolítico real conduce a reflexiones temáticas que no parten de la lástima que genera la atención excesiva que se le da a los peligros de la migración, sino que invita a un involucramiento crítico positivo con el concepto de hibridación, dramatizado tanto en la forma como en el contenido de la novela de Hamid. Dado que lo que le otorga a la ciencia ficción su cohesión genérica es su uso de la ideología más que estructuras o temas específicos (Moreno, 2014), y que la fantasía puede leerse con énfasis en el potencial político y la afectación emocional que la define (Clúa, 2017), la consideración crítica de esos dos géneros le da a *Exit West* una posición privilegiada con respecto a las discusiones comprometidas con su contexto histórico.

Palabras Clave
Exit West, Mohsin Hamid, crisis migratoria, ciencia ficción, fantasía, géneros populares

Introduction

As it peaked in recent years, the so-called refugee crisis in Europe quickly became a matter of global concern due to the coverage that the goings and fates of the voyagers received in social media and the news. As Anne Barnard and Karam Shoumali affirm, it is the photograph of three-year-old Aylan Kurdi, whose body washed up on a Turkish beach on 2 September 2015, "that appears to have galvanized public attention to a crisis that has been building for years" (2015: n.p.). The harshness of the images is enough justification for such a reaction. In a way, then, even if the high numbers of migrants are indeed historically unprecedented (Kingsley, 2016), what seems to lie at the core of today's concern regarding the crisis are the affective responses to the perilous and tragic stories of those seeking refuge, rather than the statistical upheaval. According to a report by the UN High Commissioner for Refugees,

> refugees and migrants arriving in Italy have described surviving the deadly desert crossing from Niger [...] and the dangerous sea journey [...] Those crossing from Turkey to Greece or Bulgaria have described terrifying night journeys across the short stretch of sea to Greece [...] Many of those arriving in Spain reported hardships during their journeys such as crossing the sea in flimsy inflatable boats or suffering violence while trying to cross the fences at the land border. (UNHCR, 2017: 1-2)

While the emphasis on the physicality of displacement is apparent, it is important to point out that this is only part of the difficult stages these migrants must endure; nevertheless, the *quasi* epic elements involved in such narratives of endurance seem to work as the catalyzers bringing attention to the crisis. Astrid Erll (2017), for example, has observed how Patrick Kingsley's *The New Odyssey: The Story of Europe's Refugee Crisis* (2016) equates this massive migration and its dangers with the heroic adventures of Odysseus—a comparison which highlights the understanding

of refugees as the heroes of their voyages. Therefore, given that the hazardous nature of such journeys occupies a considerable portion of the imagery revolving around the refugee crisis, Mohsin Hamid's literary engagement with the situation stands out, in this context, precisely because of its portrayal of displacement and because of how he chooses to frame the physical movement of refugees.

Published in March 2017, *Exit West* was quick in gaining readership and praise. Hamid, after all, is a renowned author whose previous three novels openly address the tensions between East and West, perhaps most clearly seen in *The Reluctant Fundamentalist* (2007), a well-known touchstone of post-9/11 literature. That Hamid explicitly writes about the refugee situation in *Exit West* is, therefore, not surprising. Broadly speaking, this novel follows Saeed and Nadia, two lovers in an unnamed country on the verge of war who soon enough are forced to migrate and leave their pasts behind, only to encounter further difficulties and obstacles that test their lives, their love, and their identities. Yet, even though the novel presents quite verisimilar stories of characters that have to flee their surroundings because their lives are in danger—characters whom the narrator of the novel also refers to, on occasion, as *refugees*—,the means of escape depicted in the novel are "magical" doors that deliberately establish a certain estrangement and narrative detachment from the real-life crisis. Coming from a writer who is very vocal about social commentary and who had not employed non-realistic elements in his previous fiction, such a plot device draws attention to itself. First, these doors are worth noticing critically because, with them, Hamid seems to bypass one of the most prevalent aspects of forced migration, almost as if deliberately countering the usual focus on the migrants' journeys. The Odyssean metaphor which Erll (2017) identifies is thus somewhat cancelled in this novel. Secondly, that this unreal element appears in an otherwise realistic depiction of the current state of affairs directly asks for an analysis of the novel in terms of its relationship with reality and of the effects of tinging real-life stories of survival with fantastic undertones.

In what follows I suggest that *Exit West* aims to present the discussions about the refugee crisis through the lens of a purposefully fictional story—a story that

is deeply rooted in the generic logic of fantasy and science fiction. The portals that drive the plot and that give the characters their means of escape are, after all, identifiable tropes of these genres, so here I propose that these magical doors activate associations with genre fiction that reframe and reshape our understanding of, and critical engagement with, the real-world situations that Hamid represents. I begin the analysis with the conceptualization of genre fiction to focus then on SF and fantasy as the two genres most predominantly related to *Exit West*. My close reading of the novel highlights the prominence of tropes and metaphors directly linked to these genres, of which the magical doors are perhaps the least relevant. Upon addressing how science-fictional dystopias and fantasy world-views are constructed in *Exit West*, I will explore how these genres intertwine to project an optimistic vision of the state of affairs, directly related to a broader notion of hybridity. Through this methodological process, it will be possible, towards the conclusion of this article, to provide a more punctual explanation of how *Exit West* can indeed be considered a hybrid between literary and genre fiction. Ultimately, I intend to pay attention to how the various tropes of non-mimetic genres employed by Hamid evince the political capacities of SF and fantasy and, by extension, invite to interpretations that directly develop from the familiarity with these genres.

Genre Fiction and Generic Competence

From the outset, considering that Hamid is an author who *belongs* to the field of literary fiction, his use of magical elements in *Exit West* evinces a dissonant—though not unusual—link between literary and genre fiction.[2] While this interaction might already suggest a certain kind of hybridity, it is important to bear in mind that general theories of genre usually account for an inherent "principle of contamination, a law

[2] To account for this divide between genre fiction and literary fiction, Ken Gelder (2004) adopts the term *field* from Pierre Bourdieu's notion of "field of cultural production" given the different socio-cultural aspects that are implicated in the production and consumption of both types of fiction—the highbrow and lowbrow, respectively (Gelder, 2004: 12-13). I will further elaborate on this divide in the last part of this article.

of impurity, a parasitical economy [...] a sort of participation without belonging—a taking part in without being part of, without having membership in a set" (Derrida, 1980: 59). In other words, Hamid's consolidation as a "literary *author*" rather than as a "genre-fiction *writer*" (Gelder, 2004: 14-15) makes it virtually impossible to see *Exit West* as a work of SF or fantasy, but Derrida's idea of participation without belonging helps to establish that *Exit West*, while adopting and taking advantage of the formal elements of genre fiction, certainly ought to remain a piece of literary fiction. I highlight and dwell on this distinction not to suggest that Hamid's work is above SF or fantasy in what would be a condescending attitude towards popular fiction; rather, I want to suggest that the generic hybridity in *Exit West* is not merely given by its inclusion of magical doors, which would be very simplistic. Instead, the conjuring up of these doors initiates a hermeneutical process that relies on the recognition of genres and their motifs, and, by extension, on the familiarity with genre fiction and its reading mechanisms. This is why here I suggest that the generic hybridity of *Exit West* is rooted in the fact that literary and genre fiction will "*necessarily* not be read or 'processed' in the same way" (Gelder, 2004: 12); that is to say, *Exit West* does allow a reading that develops from the ways in which SF and fantasy are read, *as if* it belonged to these genres.

For starters, genre fiction refers to texts that are, on the one hand, more widely consumed and discussed than literary fiction (Novell, 2014: n.p.) and are, on the other hand, *recognizable* as belonging to the category due to certain formal or thematic traits that interact and "play" with each other to pursue common themes and interests (Novell, 2008: 97). These characteristics imply a high degree of heteronomy and self-consciousness in the production and consumption of such products (Gelder, 2004: 13), since a cultural text of genre fiction *has to include* at least one recognizable characteristic that clearly marks it as belonging to and participating in a given genre (Novell, 2008: 100). To clarify further this idea and account for that inherent contamination which Derrida suggests, Noemí Novell brings these considerations together with Alastair Fowler's theory of genre, in which "genres have to do with identifying and communicating rather

than with defining and classifying" (Fowler, 1982: 38), even if the latter are also functions of genre. Through the concept of the acquisition of generic competence, Fowler suggests that we learn to identify genres by noticing the similarities and differences that make up for those categories (1982: 44). In other words, the *identification* and *identifiability* of generic traits are crucial for Novell's and Fowler's conceptualizations of genre, whose ideas are essential for my reading of *Exit West*. To think of *genre* as a concept that communicates interpretations instead of only a means of categorization helps to realize that, when the magical doors activate associations with fantasy or science fiction, these genres might be saying something about how to read the novel, rather than trying to include the novel in said genres.

To say that the appearance of the magical doors in Hamid's text links the novel to fantasy or SF relies on the acknowledgment of such devices as *common*—or rather, formulaic elements—in these genres. It is enough to think of works such as *Through the Looking Glass* (1871), *The Wonderful Wizard of Oz* (1900), *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950), or the *Harry Potter* series (1997–2007) to identify the trope of magical portals that lead to faraway marvelous places as a usual device in fantasy (Clúa, 2017: n.p.). Similarly, films like *Stargate* (1994), texts like Dan Simmon's *Hyperion* (1989), or ongoing TV series like *The Ministry of Time* (*El ministerio del tiempo*, 2015–) and *Stranger Things* (2016–2017) have adapted the logics of portals into stories more closely associated with science fiction. The role of fantastic or scientifically-driven crossings into a "somewhere/somewhen else" is helpful for fantasy and SF because the worlds these genres tend to construct are meant to be alien and to have rules of their own: there is a strong sense of these spaces *not being* like our real world. By extension, whether the portals are justified "by reason" or the scientific method—as in science fiction—or by whichever supernatural element—as in fantasy—they are meant to make sense *within* their narrative worlds, and readers learn to accept such conceits as necessary for a given story to work. When it comes to *Exit West*, even if Hamid employs the notion of portals, a somewhere-else, and a world that is not like the real one (since the natural laws with which we are familiar make us acknowledge that the existence

of such portals is simply impossible), the world he projects remains very much in contact with our reality, which is when readers are asked to engage further and more in-depth with the notion of SF and fantasy.[3]

Forced Migration as Dystopia

While reading *Exit West*, what is very revealing is that, with the deliberate inclusion of these unexplained portals and through the generic competence outlined by Fowler, readers are alerted to—and in a way even made to expect—other unrealistic elements with which to make sense of the doors. The plot does not seem to satisfy these generic workings since the novel is not interested in explaining the reason behind the existence of these doors: they merely appear and both readers and characters have to accept that. The only information the novel provides as an explanation is that

> The effect doors had on people altered as well [as one's relationship to windows]. Rumors had begun to circulate of doors that could take you elsewhere, often to places far away, well removed from this death trap of a country. Some people claimed to know people who knew people who had been through such doors. A normal door, they said, could become a special door, and it could happen without warning, to any door at all. (Hamid, 2017: 72)

Nonetheless, even on a first reading of the novel—which ideally entails previous knowledge of the presence of these doors in the story, the portals being a salient aspect of *Exit West*'s "marketing campaign" and of the originality of the text—it

[3] Determining whether the doors in *Exit West* are more closely related to fantasy or SF is off the point of this paper. Certainly, as China Miéville (2009) explains, "SF and fantasy are and must remain not only radically distinct but hierarchically related" (231), so my intention is not to suggest a blurring of the boundaries between these genres. Nevertheless, since the portals can be associated, in other texts, to either of the genres, here my reading approaches both possibilities regarding the narrative mechanisms of *Exit West*.

soon becomes clear that Hamid is perfectly aware of the generic expectations that the doors awaken, as his narrative discourse shows.[4] In order to highlight but a few of the various narrative strategies and rhetorical devices that clearly feed on the familiarity with SF and fantasy, in this section I guide a reading of the science-fictional tropes that hint at a dystopian *understanding* of space, to move on then to the elements of the novel which drive the story towards a heart-warming happy ending more typical of fantasy. While this reading does not correspond to the structure of *Exit West*, as the traits of both genres intertwine throughout the novel, I separate them for the sake of clarity.

The first chapter of the novel, which provides the vague context of the unnamed city where Saeed and Nadia meet and start dating, already includes certain passages that demand attention because they can easily be associated with science fiction. While reflecting on the material consequences of war in the city, the narrator comments that "[w]ar would soon erode the facade of [Saeed's] building as though it had accelerated time itself, a day's toll outpacing that of a decade" (Hamid, 2017: 11). A few pages later, the narrator describes a scene of stargazing in Saeed's household, in which he and his parents "look up at objects whose light, often, had been emitted before any of these three viewers had been born—light from other centuries, only now reaching Earth. Saeed's father called this time-travel" (2017: 15). Such metaphorical associations with time-travel and time-manipulation are

[4] Generally speaking, the generic expectations of genre fiction (and of *Exit West*) antecede the reading of the texts. In Hamid's novel, that much ought to be clear judging by the fact that the doors are the most peculiar characteristic of the story: one cannot summarize, review, or explain *Exit West* without mentioning the magical doors. The synopsis on the back cover of the edition by Riverhead Books says, for example, that the protagonists "begin to hear whispers about doors—doors that can whisk people far away, if perilously and for a price. [...] Leaving their homeland and their old lives behind, they find a door and step through..." The cover design of this same edition depicts what resembles a starry sky (a recurrent motif in the story), and as such it could suggest the outer space (another common element both in this novel and in SF). Similarly, the 2017 Italian translation of Hamid's novel, published by Einaudi, depicts on its cover a beautiful and very suggestive illustration of wooden doors that open, one after the other, on a sandy landscape of dunes under the dreamy colors of the sky or a room. Such a surreal scenario appeals to a sense of wonder and magnificence not uncommon to fantasy stories.

certainly indeterminate enough to be gratuitous or coincidental. Nevertheless, they draw attention, on the one hand, to the narrator's own manipulation of time—given that the first quotation is one of the various instances of prolepsis in the novel—and, on the other, to the compatible exchangeability of science-fictional concepts and real-life facts: the physics surrounding the concept of light-years constitutes a somewhat literal time-travel. In this manner, the correspondence of some common tropes of SF and Hamid's narrative can be said to work rhetorically.

This initial transposition of science-fictional motifs and realistic, worldly experience is further hinted at through the detailed attention that the narrator pays to technology. Technological development and its influence on human life is a predominant topic in science fiction, as most of Philip K. Dick or William Gibson's work shows. In *Exit West*, several descriptions seem to engage directly with such themes. Take, for instance, the beginning of chapter three:

> Nadia and Saeed were, back then, always in possession of their phones. In their phones were antennas, and these antennas sniffed out an invisible world, as if by magic, a world that was all around them, and also nowhere, transporting them to places distant and near, and to places that had never been and would never be. For many decades after independence a telephone line in their city had remained a rare thing [...] But now wands waved in the city's air, untethered and free, phones in the millions, and a number could be obtained in minutes, for a pittance. (Hamid, 2017: 39)

The mention of magic and what could suggest magic wands speaks for itself, though it falls out of the SF field. At the same time, by characterizing digital networks as "an invisible world" to which Saeed and Nadia can be transported, the narrator implies a sort of very innovative and out-of-the-ordinary idea (similar to what in science-fiction studies is termed the *novum*, following Darko Suvin's [1979] concept). Moreover, this paragraph also seems to reflect on the motif of technological development as a game-changer for society: while before it was

impossible to gain access to a telephone line, now Saeed and Nadia, all thanks to technology, can develop certain kinds of interaction despite the curfews in their city.

Perhaps, though, one of the most salient and meaningful episodes that deal with the literalizing of science-fictional tropes is found in chapter five. As in many other instances, the narrator presents the crossing of some of the people that venture through the magical doors, going from their conflictive surroundings to an ideally better place. This specific case is that of a family who reaches Dubai, and the focalization here is worthy of attention. After narrating how the four people emerge from a door inside a pedestal floor, the narrator says:

> On a security camera the family could be seen blinking in the sterile artificial light [...] though the feed lacked audio input it was of sufficient resolution that lip-reading software could identify their language as Tamil [...] After a brief interlude the family was picked up again by a second camera [...] they were at that moment simultaneously captured on three exterior surveillance feeds [...] they could be seen at multiple angles [...] A small quadcopter drone was hovering fifty meters above them now, too quiet to be heard, and relaying its feed to a central monitoring station [...] the family was also visible in the camera feeds of various tourists' selfie-taking mobile phones [...] they were intercepted and led away, apparently bewildered, or overawed, for they held hands and did not resist or scatter or run. (Hamid, 2017: 91-93)

Technology once again plays an important role in this scene, and while this is not an extrapolation of the capacities and reaches of current devices—like what the SF series *Black Mirror* (2011–2017) does—in this episode Hamid constructs a paranoid space of surveillance and persecution. The association with George Orwell's *Nineteen Eighty-Four* (1949) is almost natural. In this manner, *Exit West* seems to be activating associations with the dystopian spaces recognizable in some works of science fiction. Hardly can it be argued that the society Hamid presents *is* dystopic, but the mere allusion to such a literary topic brings the dystopian

implications to the fore. The fact that this is done via a realistic portrayal of the current global situation raises important considerations. Hamid's depiction of forced migration seems to be suggesting that the refugee crisis is already, indeed, a sort of real-life dystopia if viewed through this lens.

To bring it all together and project the fictional world towards the future, which is perhaps one of the most well-known narrative strategies of SF, simplistically described as "futuristic," Hamid explores the geopolitical outcomes of what the unstoppable crossing of portals entails. By chapter nine, once Saeed and Nadia have managed to flee their country and end up in London after a brief period in Greece, the high numbers of people coming back and forth everywhere in the world constitute new settlements:

> In the formerly protected greenbelt around London a ring of new cities was being built, cities that would be able to accommodate more people again than London itself. This development was called the London Halo, one of innumerable human halos and satellites and constellations springing up in the country and in the world. (Hamid, 2017: 169)

The space that Hamid constructs in the second half of his novel, then, comes closer in spirit to those depicted in works like Alfonso Cuarón's *Children of Men* (2006) or Neil Blomkamp's *Elysium* (2013), both films clearly framed as SF not only because of their dystopic, futuristic aspects, but also because of their direct engagement with social criticism from a geopolitical perspective. The use of halos, satellites, and constellations as tropes to describe the expansion of immigrant settlements is therefore not gratuitous. Coherently, the characters in *Exit West* become aware that "they were remodeling the Earth itself" (2017: 178), and "[f]or many, adjustment to this new world was difficult indeed" (2017: 173). Time taxes for migrants "who had been there for decades" (2017: 170) and "new cities" (2017: 188) start to be officially established, given the fact that, as much as they try, governments cannot stop the flow of migration that the doors allow. The real-

life tensions and violent conflicts that the presence of immigrants unfortunately carries with it is clearly present in Hamid's "dystopic" rendering of a world of forced migration, but once time passes and things begin to set, "Saeed and Nadia have the sense that overall, for most people, in Britain at least, existence went on in tolerable safety" (2017: 170).

Wonder and Perception

Saeed and Nadia eventually have to learn to come to terms with this new world in which, upon their stepping through a portal, they became literal and metaphorical aliens—another recognizable trope of SF which in many cases does stand for the notion of the Other. Yet, as explained above, *Exit West* presents an optimistic take on the events it narrates; in a way, though, SF lacks the heart-warming potentiality of storytelling, given that, from my perspective, the most effective and affective reactions to SF, because of their discomfort, spring from the grim, mind-blowing evincing of menace.[5] Hamid's weaving of fantasy tropes with his depictions of space, therefore, requires observation, since it is through the affective potentialities of fantasy that *Exit West* manages to depart from the pessimistic moods of science fiction.

In chapter seven, after Nadia and Saeed cross a door that takes them away from Mykonos, the narration works very much in the fashion of a fantasy text. They emerge in an abandoned mansion and observe

[5] Consider, for example, *Black Mirror*, which has been regarded as a groundbreaking, relevant instance of contemporary SF. During its first three seasons (2011-2016) the series adopted a quite pessimistic take on our interaction with every-day technologies, with just one episode (the celebrated "San Junipero") providing a somewhat heart-warming tone and denouement. Yet for its fourth and fifth seasons, the overall tone seems to have shifted to a more hopeful one; in these episodes, if things do not end up well, at least there exists some room for justice to be served and criminals punished. The fact that most of the episodes in season four and five simply develop from the innovative ideas that had been established in previous seasons for the telling of new stories, marks not only that *Black Mirror*'s thematic and formal innovation might have reached an end, but also that the series' capacity to surprise and discomfort has been "used up."

> that they were in a city, with a row of white buildings opposite, each perfectly painted and maintained and implausibly like the next, and in front of each of these buildings [...] were trees, cherry trees, with buds and a few white blossoms, as though it had snowed recently and the snow had caught in the boughs and leaves, all along the street, in tree after tree after tree, and they stood and stared at this, for it seemed almost unreal [...] only then did they realize that they were in a house of some kind, surely a palace, with rooms upon rooms and marvels upon marvels, and taps that gushed water that was like spring water and was white with bubbles and felt soft, yes soft, to the touch. (2017: 121-122)

By confronting a dystopian image of refugees being persecuted through everyday technology and the marvelous appreciation of an average London environment with no unreal qualities, *Exit West* evinces how relative such perceptions are.

Compare the protagonists' first glimpse of London with, for example, Harry Potter's first peep into a magical place—Diagon Alley—the *Harry Potter* series being a crucial referent of contemporary fantasy literature if only because of its massive consumption:

> [Hagrid] grinned at Harry's amazement. They stepped through the archway. Harry looked quickly over his shoulder and saw the archway shrink instantly back into solid wall.
>
> The sun shone brightly on a stack of cauldrons outside the nearest shop. *Cauldrons—All Sizes—Copper, Brass, Pewter, Silver—Self-Stirring—Collapsible* said a sign hanging over them. [...] Harry wished he had about eight more eyes. He turned his head in every direction as they walked up the street, trying to look at everything at once: shops, the things outside them, the people doing their shopping. (Rowling, 2017: 77)

Noticeably, the particulars of both narrations highlight the amazement of those taking in their new surroundings, listing objects, qualities, and impressions—even

when these elements do not constitute in themselves inexistent objects (houses, trees, cauldrons, shops, people). For the protagonists of *Exit West*, even the beach in Mykonos to which they first arrive "seemed miraculous" (2017: 105), so the wonders they experience in a London mansion are certainly the "stuff of a thousand fantasies" (2017: 139). Such descriptions are almost imperative when fantasy characters cross portals into other worlds, and for Nadia and Saeed, the novel seems to suggest, this is *literally* the case. As Isabel Clúa (2017) puts it, fantasy does not simply aim to offer a violation of what we understand to be real but is rather interested in "offering an alternative to the real world" (Rabkin quoted in Clúa, 2017: n.p.). Therefore, when encountering the portrayals of narrative space through the eyes and wonder of the characters, readers accept the marvelous quality of the fictional world and, particularly in the case of *Exit West*, they can realize that though London is certainly not a literal fantasy scenario, for the refugees it certainly represents a dream world.

Referring then to the prominent role of perception and point of view when regarding the marvelous potentiality of reality, it is interesting to look at the episode in which Saeed and Nadia, still in their homeland during the early stages of their romance, consume psychedelic mushrooms.

> [Saeed] had concluded that by some quirk of biology or psychology he was simply, and unfortunately, resistant to whatever it was that mushrooms were supposed to do.
>
> So he was unprepared for the feeling of awe that came over him, the wonder with which he then regarded his own skin, and the lemon tree in its clay pot on Nadia's terrace, as tall as he was, and rooted in its soil, which was in turn rooted in the clay of the pot, which rested upon the brick of the terrace, which was like the mountaintop of this building, which was growing from the earth itself, and from this earthy mountain the lemon tree was reaching up, up, in a gesture so beautiful that Saeed was filled with love, and reminded of his parents, for whom he suddenly felt such gratitude, and a desire for peace,

> that peace should come for them all, for everyone, for everything, for we are so fragile, and so beautiful, and surely conflicts could be healed if others had experiences like this, and then he regarded Nadia and saw that she was regarding him and her eyes were like worlds. (2017: 46-47)

This dramatization of a literal shift in perception can be easily linked to the wonderful appreciation of a newfound land, and Hamid's emphasis on the earthly dimensions of space, with its mountaintops and vast landscapes, confronted with the darkness of wars and conflicts lurking in this marvelous space, reminds us of the general focus of stories like the ones set in Tolkien's Middle-earth or, more recently, Martin's Westeros. The run-on sentence with which the narrator conveys Saeed's fantastic concatenation of ideas, leading to his desire for peace and his gratitude, emphasizes the cohesion of this "new world" that Saeed is now witnessing and learning to love, and the fact that it all comes down to a literally altered perception, resonates with what Clúa (2017) emphasizes in her theorization of fantasy: it is all about presenting new ways of understanding our actual world.

Fantasy is therefore present in *Exit West* not in the form of magical doors, which again would be too simplistic and could be disregarded as a formal whim easily explained with the somewhat vague notion of magical realism, which I would not associate with Hamid's novel. Instead, the methodological understanding of fantasy's interests and processes—its focus on positive emotions and the elation brought by the "affective sense of the impossible" (Wolf quoted in Clúa, 2017)—brought about through a redirection of perception, injects Hamid's story with precisely this idea that a new world is possible merely if we learn to shift our conceptions of reality. The genre, thus, also signifies beyond its narrative tropes because it can even be taken as a metaphorical dramatization of a change in perception that we can enact here and now. After all, following from the episode with the psychedelic mushrooms, "Saeed's perspective had returned, hours later, not to normal, for he suspected it was possible he might never think of normal in the same way again, but to something closer to what it had been before they had

eaten these shrooms" (2017: 47). The logic of fantasy, when read under this light, can come to be equated with these very mushrooms, for they certainly let readers into a different vision of reality, via fictional characters who perceive their diverse surroundings with awe and wonder.

Partly Familiar, Partly Novel Too

The ending of the novel further elaborates on the fantasy or science-fictional critical implications of Hamid's world. As it is customary with fantasy, there is space for hope and a better world:

> the apocalypse appeared to have arrived and yet it was not apocalyptic, which is to say that while the changes were jarring they were not the end, and life went on, and people found things to do and ways to be and people to be with, and plausible desirable futures began to emerge, unimaginable previously, but not unimaginable now, and the result was something not unlike relief. (2017: 217)

Exit West projects its denouement into the future, fifty years after Saeed and Nadia fled their country, settled somewhere else, and parted ways to lead independent lives. It seems that the doors remained, and thus the thematic explorations of a new world, with a new kind of society and a new kind of humanity, agree with the typical interest of SF and the desirable "impossibilities" of fantasy. When Nadia goes back to the city of her birth, "the city she found herself in was not a heaven but it was not a hell, and it was familiar but also unfamiliar" (2017: 229). This is certainly no utopia, no magic kingdom. But neither is it a dystopia—not anymore.

In this world, the irrelevance and uselessness of geopolitical borders have led to the virtual disappearance of any sort of frontier. Through the novel, this is presented as a gradual process that finally culminates in a place where "passersby did now pause to look at this old woman in her black robe or this old man with his

stubble" (2017: 230). Even the religious aspect that is predominant for the cultural identity of Muslim countries, like the one in which Nadia and Saeed met, finds itself reformed in a world of magical doors. Saeed's ultimate connection with religion, once he becomes an alien in London, is directly linked to his displacement: "It seemed to Nadia that the farther they moved from the city of their birth, through space and through time, the more he sought to strengthen his connection to it, tying ropes to the air of an era that for her was unambiguously gone" (2017: 187). Such a disparity between each character's assimilation of their alienation eventually makes them take different paths, yet it seems that the inevitability of these changes catches up with Saeed. Having settled in the city of Marin, in California, a place largely composed by migrants where "there were almost no natives, these people having died out or been exterminated long ago" (2017: 197), Saeed meets a preacher whose "wife had come from the same country as Saeed, and so the preacher knew some of Saeed's language, and his approach to religion was partly familiar to Saeed, while at the same time partly novel, too" (2017: 199). That one aspect which, according to Nadia's impression, connected Saeed to his hometown starts therefore to evolve and constitute a religious practice that, while perhaps exclusive to Marin, nevertheless satisfies Saeed's spiritual needs.

In turn, Nadia remains receptive to the various mixtures that take place not only in Marin's daily life but also in the constitution of her identity. In Marin, Nadia meets a woman whose eyes "seemed an almost inhuman blue, or rather a blue that Nadia had not previously thought of as human" (Hamid 2017: 218), which addresses the ability to shift one's perceptions and conceptions of the world. Moreover, this woman, a cook,

> was, of course, an expert in food, and over the coming weeks and months she introduced Nadia to all sorts of old cuisines, and to new cuisines that were being born, for many of the world's foods were coming together and being reformed in Marin, and the place was a taster's paradise, and the rationing that was under way meant you were always a little hungry, and therefore

> primed to savor what you got, and Nadia had never before delighted in tasting as she did in the company of the cook, who reminded her a bit of a cowboy, and who made love, when they made love, with a steady hand and a sure eye and a mouth that did little but did it so very well. (2017: 218–219)

Once again, through the stylistic use of Hamid's long sentences, the cohesion of this idea puts together the combination and hybridity of "new cuisines" with the newly found dimensions of Nadia's sexuality. In this respect, "the strength of her response no longer surprised her" (Hamid 2017: 200).

Beyond the aspects of identity and spirituality that Nadia and Saeed embody, Marin is presented as the perfect place for creative development.

> Some were calling this a new jazz age, and one could walk around Marin and see all kinds of ensembles, humans with humans, humans with electronics, dark skin with light skin with gleaming metal with matte plastic, computerized music and unamplified music and even people who wore masks or hid themselves from view. (2017: 217–218)

Through these examples, *Exit West* is an affirmation of "'the borders' of culture insurgent and interstitial existence" (Bhabha 1994: 26). Homi K. Bhabha's explorations of cultural identity as an ongoing process of negotiation and intersections, amounting to his more general concept of *hybridity*, are easy to spot lurking in the construction of Hamid's "post-apocalyptic" society (Hamid 2017: 217). That the genres of fantasy and SF can provide creative ways in which to present such performative aspects of culture and society highlights the usefulness of considering, critically and artistically, different perceptions and worldviews. "The borderline work of culture demands an encounter with 'newness' that is not part of the continuum of past and present. It creates a sense of the new as an insurgent act of cultural translation" (Bhabha 1994: 10). The way Hamid recurs to the capacities of genre fiction to literalize the need for shifting perceptions of our immediate reality

interacts very fittingly with a broader, contemporary understanding of culture, identity, and politics.

The discussion can thus be directed to the actual generic hybridity of *Exit West* as a work not only committed with its literary nature but also with its capacity to address directly sociopolitical issues commonly reserved for "lowbrow" art manifestations. Although it is commonplace to consider the separation between the fields of genre and literary fiction concerning their apparent correspondence with highbrow and lowbrow cultural productions, such dichotomies gain analytical relevance when the different thematic interests that each field develops are confronted or brought together. Günter Leypoldt's recent exploration of what he refers to as the "turn to genre" in the literary production of the last few decades is a perfect example of the usefulness of this approach. He specifically pays attention to "the asymmetries involved when credentialed novelists with literary ambitions cross over into genre fiction territory" (2018: n.p.):

> The distinction between "light entertainment" and "serious literature" is [...] not only about differing practice spaces (reading for pleasure vs. reading for strong valued allegory); it also concerns institutionalized status differences—some readers' moral-aesthetic binaries have greater weight in the public sphere and its taste-making institutions than others. (Leypoldt, 2018: n.p.)

Yet, although *Exit West* would fit in this category of literary texts that recur to elements of genre fiction, Hamid's use of the magical doors, as I have shown, departs from Leypoldt's study cases—Junot Diaz's *Oscar Wao* and Kazuo Ishiguro's *The Buried Giant*—in that *Exit West* is actually concerned with the "materialist vision" of SF (Moreno, 2017: n.p.) and the affective dimensions of fantasy (Clúa, 2017), rather than with a "grit aesthetic." As Leypoldt explains, "[a] grit aesthetic can revitalize conventional literary practice if its use of materials formerly stigmatized as inartistic or low produces a powerful sense of new direction among its tastemaking practitioners" (2018: n.p.). Hamid, though, relegates the very

existence of the magical doors to the background. Their function, rather than to revitalize the idea of teleportation, for example, is to make readers *think* about genre fiction not only so that the rest of the tropes and motifs he employs gain significance as dystopic or utopic elements, but also so that the real-world crisis be seen from a different perspective—from a perspective that relies on our awareness and understanding of what drives the terrible worlds of science fiction, and the happiness to which we all aspire with fantasy.

In a review of *The New Odyssey*, Maya Jasanoff says that books like Kingley's "start to do for the refugees what British abolitionists did for the slave trade. They mobilise eyewitness testimony to promote empathy, and through empathy, better policy" (2016: n.p.). Perhaps that much is true in terms, once again, of the affect and concern that such non-fictional accounts of the situation raise. Nevertheless, when it comes to eliciting critical reflections and communicating perspectives that can help us see the world and its events from a different angle, maybe fiction is in a better position to do so. Genre fiction, particularly, has the advantage of reaching more readers than any other type of literature. In playing with the precepts of fantasy and science fiction, Hamid is not only appealing to a broader readership of people already *concerned* with the crisis; he is, at the same time, elaborating on topics of change, adaptation, and the global significance of these massive migrations. By not centering his book on the almost clichéd—though not unimportant—attention to the empathy raised by the refugees' voyages, the author seems to be more interested in proposing reflections about the situation than merely raising concern. Although it would be important to elaborate further on whether *Exit West* comes closer to a blurring of the fields of literary and genre fiction—although such an ambition would be unnecessary, from my perspective—at least it is clear that working consciously with the notion of genres, literary authors have the capacity to create possible imaginative realities that are—paradoxically—rooted in events that matter.

Works Cited

Barnard, Anne; and Shoumali, Karam. (2015, 3 September). "Image of Drowned Syrian, Aylan Kurdi, 3, Brings Migrant Crisis into Focus" (online). *The New York Times, Europe*. Retrieved 16 December 2017 from https://www.nytimes.com/2015/09/04/world/europe/syria-boy-drowning.html

Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. New York; London: Routledge.

Clúa, Isabel. (2017). *A lomos de dragones: Introducción al estudio de la fantasía.* Mexico City: Bonilla Artigas Editores; UNAM-FFYL.

Derrida, Jacques. (1980). "The Law of Genre" (Avital Ronell, Trans.). *Critical Inquiry*, 7(1): 51–81. doi:10.1086/448088.

Erll, Astrid. (2017, November). "Odyssean Travels: A Literary History of Modern Memory." Lecture delivered at the University of Amsterdam, Spui 25, Amsterdam.

Fowler, Alastair. (1982). *Kinds of Literature.* Oxford: Harvard University Press.

Gelder, Ken. (2004). *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field*. London; New York: Routledge.

Hamid, Mohsin. (2017). *Exit West*. New York: Riverhead Books.

Jasanoff, Maya. (2016, 21 May). "The New Odyssey and Castaway Review—Stories from Europe's Refugee Crisis" (online). *The Guardian*, *Books of the Week*. Retrieved 29 September 2018 from https://www.theguardian.com/books/2016/may/21/the-new-odyssey-patrick-kingsley-cast-away-charlotte-mcdonald-gibson-europes-refugee-crisis-review

Kingsley, Patrick. (2016). *The New Odyssey: The Story of Europe's Refugee Crisis*. London: Faber & Faber.

Leypoldt, Günter. (2016, March). "Social Dimensions in the Turn to Genre: Junot Díaz's *Oscar Wao* and Kazuo Ishiguro's *The Buried Giant*." *Post 45*. Retrieved 15 September 2018 from http://post45.research.yale.edu/2018/03/social-dimensions-of-the-turn-to-genre-junot-diazs-oscar-wao-and-kazuo-ishiguros-the-buried-giant/

MIÉVILLE, China. (2009). "Afterword—Cognition as Ideology: A Dialectic of SF Theory." In Mark Bould and China Miéville (eds.), *Red Planet: Marxism and Science Fiction*. Middletown, Connecticut: Wesleyan UP.

MORENO, Fernando Ángel. (2014). "Ciencia ficción." *Estudios críticos sobre géneros populares*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Retrieved 12 September 2018 from http://generospopulares.filos.unam.mx/ciencia-ficcion/

MORENO, Fernando Ángel. (2017). *Estudio del futuro: Didáctica de la ciencia ficción*. Mexico City: Bonilla Artigas Editores; UNAM-FFyL.

NOVELL, Noemí. (2008). *Literatura y cine de ciencia ficción: Perspectivas Teóricas*. (PhD Dissertation, Universitat Autònoma de Barcelona). Retrieved 2 June 2019 from https://core.ac.uk/download/pdf/13288271.pdf

NOVELL, Noemí. (2014). "Presentación." *Estudios críticos sobre géneros populares*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. Retrieved 10 October 2018 from http://generospopulares.filos.unam.mx/

ROWLING, J.K. (2017). *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Bloomsbury.

SUVIN, Darko. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven; London: Yale University Press.

UN HIGH COMMISSIONER FOR REFUGEES (UNHCR). (2017, August). *Desperate Journeys; Refugees and migrants entering and crossing Europe via the Mediterranean and Western Balkans routes*. Retrieved 17 December 2017 from http://www.refworld.org/docid/59ad23046.html

RESEÑAS

Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada
número 1 | febrero 2020 | 149-155
DOI: https://doi.org/10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2020.1.1113

GODAYOL, Pilar; y Taronna, Annarita (eds.). (2018). *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism: Gender, Translation and Censorship.* Newcastle: Cambridge Scholars.

Julia Constantino Reyes
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Hablar de traducción dentro de contextos comparatistas implica apuntar a conversaciones sobre lo que se entiende por ella, incluidas sus posibilidades metafóricas que han sido centrales dentro de ciertas áreas de las ciencias sociales y de los estudios literarios. Asimismo, la traducción ha atravesado permanentemente las discusiones sobre el surgimiento, desarrollo y transformación de la literatura comparada, y sus relaciones con la exploración de las literaturas nacionales y de la literatura mundial, que en cierta medida tocan cuestiones de legitimidad, accesibilidad y los varios "centrismos" que han sido criticados desde espacios como los estudios poscoloniales y los estudios de género. Dentro de estos mismos diálogos, algunos más amables que otros, está, innegablemente, el surgimiento de los Estudios sobre la Traducción dentro de la traductología contemporánea y el planteamiento de su autonomía y de la posibilidad y necesidad de observar y estudiar la traducción *per se*, a sabiendas de que ese *per se* ya es suficientemente pantanoso por la polisemia del término *traducción* y porque se ha convertido en una herramienta teórica, metodológica y crítica para abordar diversos tipos de fenómenos, creaciones e interacciones.

Es dentro de este marco de problemáticas que puede seguir planteando el tema de la traducción que la lectura de *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism* es relevante para varios contextos culturales-nacionales y diversas disciplinas. El libro es resultado del esfuerzo de dos grupos de trabajo,

el Grup d'Estudis de Gènere: Traducció, Literatura, Història i Comunicació de la Universidad de Vic-Universitat Central de Catalunya y el Archivio di Genere Carla Lonzi de la Universidad de Bari, y del proyecto "Traducción y censura: género e ideología" financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España. Fue compilado por Pilar Godayol, profesora de traducción de la Universidad de Vic-Universitat Central de Catalunya y coordinadora del Grup d'Estudis de Gènere, y por Annarita Taronna, investigadora de letras inglesas y traducción en el Departamento de Educación, Psicología y Comunicación y coordinadora del Archivio i Genere de la Universidad de Bari Aldo Moro en Italia.

Se trata de nueve ensayos en inglés divididos en dos partes, "Fascism (1922-1940)" y "Francoism (1939-1975)", cada una precedida de una breve presentación de Taronna y Godayol, respectivamente (la de Godayol traducida por Sheila Waldeck), con una introducción general de las dos traducida por Waldeck que da cuenta del planteamiento de toda la compilación. Esta organización nos permite vislumbrar desde el inicio la claridad conceptual y metodológica del proyecto, pues dentro de lo que hoy en día podemos señalar como una línea historiográfica del giro cultural de los Estudios sobre la Traducción, este libro separa y vincula a la vez dos procesos políticos, sociales y culturales emparentados que tuvieron sus propios mecanismos y repercusiones en sus contextos de producción o impedimento de producción cultural y traductora: el fascismo en Italia y el franquismo en España. Este diálogo de dos tradiciones desde la exploración académica replica, también, el incluido por Godayol entre Giulio Einaudi y Carlos Barral como epítome de la labor editorial solidaria y subversiva que buscaba evadir la censura durante los regímenes totalitarios que les tocó enfrentar. Taronna dice en su presentación de "Fascism (1922-1940)" que:

> [...] the research also attempts to examine censorship as a multidimensional experience which depends on the potentially infinite multiplication of the interstitial spaces and perspectives emerging in the gaps between dominant and subaltern subjects

> (Billiani 2006, 75). By exploring censorial mechanisms in terms of ideology, nationalism, traditionalism, it is possible to fill a historiographical gap by discussing some issues around translation, censorship and the representation of gender identities in Italy's Fascist past and to provide unprecedented insights into translation studies and practices that have reiterated the importance of investigating dominant structures of knowledge and power which are implemented in every translation. (11-12)

La compilación está determinada por otra línea de exploración que multiplica los alcances materiales e ideológicos de la primera: la traducción de algunos textos escritos por mujeres, muchas de ellas conocidas por ser autoras conscientes de las luchas sociales y políticas de las mujeres. Esto hace más complejos los momentos históricos y traductores que aborda el libro porque pone bajo la luz la búsqueda de control y definición estricta de las mujeres durante esos regímenes, la producción y fortalecimiento de estereotipos mediante la literatura y su traducción, y también la búsqueda de transformación de lo anterior a través de la traducción misma mediante la construcción de estrategias subversivas que pudieran resistir los impulsos de las ideologías y regímenes dictatoriales. A la línea historiográfica de los Estudios sobre la Traducción se agrega aquí el enfoque feminista de la traducción, surgido en la década de 1980, al recuperar las voces de algunas autoras, en varios casos la presencia de algunas traductoras, al trabajar con la manipulación textual de representaciones —y de la traducción misma como creación y representación— para lograr conservar o modificar significados, según fuera necesario.

Cada sección se estructura siguiendo una línea que va de los artículos más panorámicos a los estudios de caso específicos, lo cual permite ir construyendo niveles de exposición complementarios que se explican y enriquecen mutuamente en la combinación de aproximaciones teóricas, críticas, históricas y prácticas. La primera sección, dedicada al fascismo en Italia, está formada por "Translating Women Authors under Fascism, Lessons from America" (Valerio Ferme, Universidad de Colorado

en Boulder), quien mira de manera más o menos general las traducciones al italiano de obras de Louisa May Alcott, Harriet Beecher Stowe, Pearl Buck y Gertrude Stein. Por su parte, Eleonora Federici (Universidad de Nápoles) revisa la existencia e implicaciones de una serie de omisiones y transformaciones en "Whodunit? Agatha Christie's Detective Fiction and the 'Oblique' Translation of *Murder on the Orient Express* under Fascism", mientras que Vanessa Leonardi (Universidad de Ferrara) compara analíticamente la primera versión italiana de una novela de Karin Michaëlis, realizada durante el fascismo, con una retraducción de 2005 y con la primera traducción al alemán en "Foreign Women Writers in Fascist Italy: The Case of Danish *Bibi* and Her Double Censorship", donde se pregunta constantemente por las posibles oscilaciones entre la manipulación textual de quien traduce y la censura institucional. Por último, en "Translating Queerness in Italy's Fascist Past: The Intertwined Stories of Radclyffe Hall, Vita Sackville-West and Virginia Woolf", Taronna muestra la importancia del trabajo de archivo para explorar desde una perspectiva historicista los lazos entre traducción, censura y género que pueden apuntar al poder y presencia de quienes traducen como imprescindibles agentes culturales de resistencia. Puede resumirse el minucioso trabajo hecho en esos artículos —y, en realidad, en toda la compilación— con este comentario de Taronna un poco más centrado en la dimensión concreta de la traducción afectada por la censura:

> The close analysis of history, censorship and the translation of foreign women writers through Italy's Fascist past shows that translation may play an important role in provoking a shift in the paradigm when aesthetic criteria of assessment have to come to terms with the rules imposed by publishers' needs and the government's censorship. The fracture of the paradigm here represented by the translation of such writings poses many questions to the reader undermining Fascist authority, and this was not acceptable, since texts needed to support Fascist ideology and values and perpetuate a definite idea of

> "Italianess" and national identity. From this perspective, anything could be changed, scenes or conversations among characters—even if illuminating for the plot's development—could be omitted, foreign words could be deleted and characters could be presented in a totally different way from the original characterization, in their name, nationality, way of speaking and thus narrative function. It was paramount that anything clashing with the Fascist representation of the nation, of Italian identity and culture, of virility and femininity, should be omitted. (10-11)

La sección dedicada a la traducción de textos de mujeres durante el franquismo, presentada por Godayol, sigue la misma estructura que la anterior; no obstante, si en el caso italiano Taronna ofrece una presentación con una visión cultural y crítica amplia y con puntos teóricos claramente identificables, la de Godayol nos lleva de lleno a una serie de apuntes históricos y culturales específicos del franquismo que complementan armónicamente lo expuesto por Taronna. Si bien todos los ensayos están marcados por una visión historiográfica, de archivo y de la traducción como microhistoria, puntos centrales y de enorme relevancia en las discusiones traductológicas actuales, la introducción de Godayol, más que anunciar, es ya muestra de la construcción de esa visión que quedará plenamente ilustrada por ellos. Los alcances y la pertinencia de esa aproximación señalan la forma como la traducción, las traducciones y su circulación dependen de su ubicación espacio temporal en medio de una interacción compleja de sistemas culturales, políticos e históricos. A esto se agrega la manera en que la traducción y las traducciones mismas pueden afectar esos sistemas al introducir, directa u oblicuamente, ideas y propuestas potencialmente desestabilizadoras, e incluso al afectar sistemas próximos, como los de la traducción y publicación en México y Argentina, situación que es mencionada en un par de artículos.

Esta segunda sección está formada por "Catalan Women Translators under Francoism: (Self-)Censorship, Exile, and Silence" de Montserrat Bacardí (Universidad Autónoma de Barcelona) y

traducido por Fiona Kelso, que discute la existencia de una serie de traductoras catalanas que tuvieron una presencia muy activa durante el primer periodo de la dictadura (1939-1962) cuando las publicaciones catalanas no eran perseguidas, y apunta a momentos posteriores tras la guerra cuando sus traducciones circulaban de manera clandestina. En "Gender, Translation and Censorship in Seix Barral's 'Biblioteca Breve' and 'Biblioteca Formentor' (1955-1975)", Fernando Larraz (Universidad de Alcalá de Henares) recupera la importancia de las colecciones en su dimensión paratextual y como proyectos culturales y políticos que pueden constituir espacios de resistencia a través de la construcción y uso de poder simbólico al conformar un catálogo que incluye, en estos casos, las traducciones de obras de Nadine Gordimer, Margarite Duras, Doris Lessing, Dacia Maraini, Mary McCarthy, Carson McCullers y Nathalie Sarraute. Los tres artículos restantes, "*A Vindication of the Rights of Women*: The Awaited Right to be Published in Spain" de Carmen Camus Camus (Universidad de Cantabria), "Translating Simone de Beauvoir before the 'Voluntary Consultation'" de Pilar Godayol (Universidad de Vic-Universidad Central de Cataluña) y traducido por Waldeck, y "To Kill a Classic: Harper Lee's Mockingbird and the Spanish Censorhip under Franco" de Cristina Gómez Castro (Universidad de León), son resultado de la combinación de ubicaciones contextuales, investigación histórica de archivo y análisis textual lingüístico-traductológico. El uso conjunto de estas herramientas para la exploración traductológica permite dar sentido a decisiones concretas de traducción —desde qué se decide traducir hasta cómo se logra publicar y difundir, pasando por estrategias y procedimientos de traducción específicos— que explican la relevancia de las obras ya traducidas y su circulación.

La línea historiográfica de esta compilación, que echa mano de los andamiajes de la microhistoria, es desplegada en todos los textos de manera tal que se le observa no sólo como una de las tantas posibilidades de investigación desde los Estudios sobre la Traducción a modo de justificación de la existencia de la disciplina, sino que permite genuinamente observar la riqueza del trabajo interdisciplinario y la relevante función

protagónica de la traducción y de las traducciones en procesos históricos y sociales. Además de ser en su totalidad una muestra del uso conjunto de metodologías y enfoques teóricos y críticos, otra virtud de esta compilación es que, al reunir los nombres y quehacer de cuatro personas de la academia italiana y cinco de la española, nos recuerda que los Estudios sobre la Traducción tienen que redoblar esfuerzos para fracturar el anglocentrismo académico que los ha caracterizado en las últimas décadas.

Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada
número 1 | febrero 2020 | 157-161
DOI: https://doi.org/10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2020.1.1114

PIMENTEL, Luz Aurora. (2019). *Constelaciones II. Cuadros color de tiempo: Ensayos sobre Marcel Proust.* México: Bonilla Artigas Editores/ FFyL-UNAM.

Irene Artigas Albarelli
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Cuadros color de tiempo: Ensayos sobre Marcel Proust reúne las reflexiones enseñadas, escritas y reescritas por Luz Aurora Pimentel a lo largo de los cuarenta años que han transcurrido desde su primer deslumbramiento ante los siete libros del escritor francés quien, como ella misma dice, cambió su vida. Se trata del segundo volumen de una serie de cuatro que, bajo el título de *Constelaciones,* sigue a *Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada* (2012).

El nombre de la colección se inspira en los estudios que Gérard Genette escribió entre 1959 y 1972 llamados *Figuras I, II y III*. Estas compilaciones parecen no tener una relación de continuidad, aunque estén ligadas por un fondo teórico y se trate, como el mismo Genette pretendía, de una manera de acceder a la esencia de las cosas, sobrepasando las apariencias a través de la expresión de una visión profunda (*Figures I*). Como Genette, Pimentel reúne en este libro ensayos críticos que, aunque distribuidos en tres secciones bien delimitadas y organizadas, pueden también leerse siguiendo el orden que quien lee determine y que dará forma a distintas constelaciones posibles. La autora considera, como expresa en "Palabras preliminares", que gran parte del valor de este volumen es la selección de los fragmentos de la obra de Proust, que orientaron cada uno de los capítulos en torno a un tema propuesto y que, al iluminarse entre sí, proponen una perspectiva diferente de la que una secuencia única produciría. Se trata de "Pasajes [...] reunidos como un ramillete —*florilegio* se decía antaño, en

otro tiempo, en otro mundo—, un ramillete de textos ofrecido al lector para una (re)lectura desde la perspectiva especial que le otorga el conjunto" (16-17). Aprovecharé esta analogía con un ramillete para ejemplificar una de estas constelaciones posibles producida por la red que *Cuadros color del tiempo* presenta en torno a las flores en la obra de Proust.

En el capítulo titulado "Las magdalenas y pepsinas de la tía Léonie", Pimentel nota cómo la descripción que Proust hace de los tallos de la flor del tilo (recordemos que la famosa magdalena que siempre identificamos al pensar en estos libros se remoja en té de tila) se vuelve también una descripción simbólica de la tía Léonie, "en el crepúsculo de su floración" (98), además de una especie de caja china de la poética proustiana. Comentando el siguiente fragmento de Proust:

> Los tallos de la flor del tilo, al secarse, se curvaban, formando un caprichoso enrejado, entre cuyos nudos se abrían las pálidas flores, como si un pintor las hubiera colocado y dispuesto del modo más decorativo. Las hojas, al cambiar de aspecto, al perderse totalmente, se asemejaban a cosas absurdas, al ala transparente de una mosca, al revés de una etiqueta o a un pétalo de rosa, pero que hubieran sido todas ellas apiladas, trituradas y entretejidas como en la confección de un nido. Mil pequeños *pormenores inútiles* [...] modificados precisamente porque *eran de verdad y no copias y habían envejecido*. (98)

Pimentel nos explica, nos convence, de que algo de todo esto está también en la tía Léonie y en toda la obra, de que este carácter heterogéneo, fragmentado y disparatado es la pedacería que, parchada, se vuelve metáfora de los siete libros: "Por otra parte, la descripción de los tilos insiste en la visión estereoscópica tan peculiar a Proust: esa capacidad de ver el pasado y sus metamorfosis en el presente; esa lectura de la vida en palimpsesto que le confiere densidad y realidad; no un 'compuesto facticio' sino la alegría del reconocimiento, la alegría de lo real recobrado en y por el tiempo" (99).

Si, como apunta Pimentel en "Por el camino de Santiago: éxtasis, revelación y arte", la experiencia de la magdalena en

el té "se convierte en un paradigma, en un verdadero 'algoritmo' del éxtasis y la revelación" (53), las flores del tilo para el té son en sí mismas ya una de dichas experiencias que se contienen a sí mismas, "*semejantes entre sí y diferentes de todo orden de vivencias*" (53). A esta "perpetua aliteración" (129) paradigmática se referirá Pimentel más adelante al comentar el fragmento de Proust en el que Marcel se entretiene observando a unos muchachos que en el río llenaban sus garrafas con el agua de la corriente y describirlo como "el equivalente de esta experiencia de unidad" (129). Tanto el "agua endurecida" como el "cristal líquido" reverberan en la "*allitération perpétuelle"* subrayada por Pimentel del cristal que pierde su consistencia y del agua que deja de fluir, y en la experiencia que se extiende hasta quien lee estas páginas multiplicadas por la identificación de las redes metafóricas que seguramente, sin ellas, no habríamos notado. El té de las flores del tilo contiene tanto el presente como el pasado y el futuro que los recuperará en la memoria de quien saborea la magdalena remojada: "la fascinación por la experiencia de una entidad 'continente' a su vez 'contenida'" (129).

En "Por el camino de Swann, por el camino de Guermantes: una topografía espiritual", Pimentel analiza otra red descriptiva conformada por flores: los setos de espinos blancos y los "susurros de su aroma" (133) en los paseos de Marcel en Tansonville, cuya contemplación lo exaltan justo antes de que aparezca por primera vez Gilberte Swann. Estos setos establecen una secuencia con los que se describieron páginas antes de manera exactamente invertida: la primera vez flores campestres, como de un seto salvaje en un altar; la segunda, la de los espinos blancos en el paseo, en términos de arquitectura eclesiástica. La primera vez transformada en Mlle. Vinteuil, la segunda en Gilberte:

> Mímesis de la flor: equivalente espiritual profundo de la impresión recibida. Aquí de manera insospechadamente aristotélica, imitar ("*mimer*") no es copiar; es transponer, encontrar un equivalente, *crear.* Según Proust al contemplar un objeto, éste queda incorporado a nuestra subjetividad, de tal manera que su realidad no reside únicamente en el ser exterior del objeto, sino también en

> el objeto en tanto percibido, y por ende significado. La única forma de incorporar al objeto de manera significante es mediante un arduo trabajo de transposición, de desciframiento; una búsqueda del "equivalente espiritual" que le dé sentido: una mímesis *interior*. Es por ello que, más allá y en contra de una poética realista que propone "copias fieles" de la realidad observada, para Proust la imitación profunda de una flor no es otra flor idéntica o semejante… ¡es una muchacha! (134-135)

Estas posiciones estructurales idénticas obligan a Pimentel a notarlas y buscarlas más adelante como metáfora sostenida en la base de *A la sombra de las muchachas en flor.* "Todas aquellas mujeres que habrán de ser transformadas en flores, desde Mme Swann y Albertine pasando por André, Giselle y hasta Rosamonde, serán siempre objeto de sospecha, seres de fuga que siempre podrían escapar a la *terra incognita* del lesbianismo" (137). La sorprendente lectura basada en la narración metafórica que la autora había desarrollado ya en libros anteriores "florece" en aproximaciones tan originales y creativas como ésta.

El último ejemplo al que me referiré de las redes de significación desplegadas en torno a las flores está en el fascinante "La moda en Proust: una pasarela en el tiempo", en donde se hacen desfilar de ida y vuelta las descripciones que aparecen en *En busca del tiempo perdido* de la ropa de Mme Swann, la Duquesa de Guermantes y Albertine. Se trata de una "lectura evocadora" (188) del vestido como "tiempo materializado", como "el aparato fino y espiritual de una civilización" (187), que puede notarse en pasajes como el siguiente:

> De repente se mostraba en la arena de la avenida Mme Swann, tardía, despaciosa y lozana, como flor hermosísima que no se abre hasta la hora del mediodía, desplegando una toilette siempre diferente, y que en mi recuerdo es sobre todo color malva; en seguida izaba y abría, sustentada en un largo pedúnculo, y en el momento de su más completa irradiación, el pabellón de seda de una amplia sombrilla del mismo tono que aquellos

> pétalos que se deshojaban de su falda. (220)

Al "suspenso sintáctico" ya identificado en otros fragmentos y anunciado en el "de repente", Pimentel añade que Mme Swann llega no sólo ya como una mujer, sino como flor, "los volantes de su vestido *son* los pétalos de esta flor que sólo se abre al mediodía, el astil, o *poste*, de su sombrilla, no es otra cosa que el *pedúnculo* que sostiene a esta flor" (221). El comentario en la nota inmediata sobre la imposibilidad de entender todo esto en la traducción al español da cuenta de parte de todo el trabajo, el tiempo y la complejidad necesarias para escribir este libro: "Nuevamente, la traducción es engañosa: traduce "*l'effeuillaison des pétales de sa robe"* como "pétalos que se deshojaban de su falda", como si los pétalos fueran exteriores a la falda, venidos de alguna flor y no, como lo propone la metáfora, *constitutivos* de la falda misma, de la mujer en tanto que flor" (221). Pimentel lee a Proust en francés, en español según traducciones de varias voces, cambiándolas cuando el sentido cambia demasiado o comentándolas cuando las diferencias de los idiomas lo ameritan, como en este caso.

Debo advertir que a estos ejemplos que resumí de las redes que este libro presenta en torno a las flores se pueden añadir otras, por ejemplo, la tratada en el capítulo llamado "La sombra de las muchachas en flor". Leer ese último ensayo del libro convence de la "aparente astucia" de las flores en Proust. Y en Pimentel. Recorridos semejantes podrían hacerse en *Cuadros color del tiempo* con respecto al mosaico, a los edificios, a los caminos, a los colores, a la escritura, al tiempo... La expresión privilegiada de Pimentel nos permite, a partir de textos y secciones fijas, crear otros ramilletes en un libro que, como la obra que analiza, subraya la imposibilidad de realmente terminar alguna vez de escribir y de leer. No me queda más que esperar que Pimentel no haya realmente decidido terminar de leer a Proust.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU