



FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

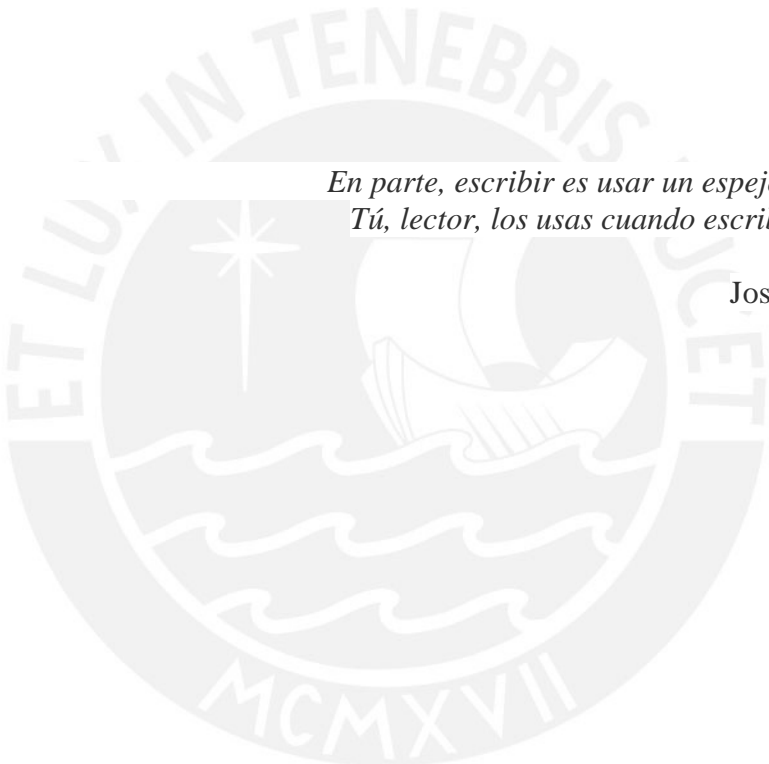
**ANÁLISIS DE LA FIGURA DE CHOPIN EN SILENCIO DE BLANCA DE
JOSÉ CARLOS SOMOZA**

**Tesis para optar por el título de Licenciada en Literatura Hispánica que presenta
la Bachiller:**

ROCÍO MILAGROS HUATUCO POMALAZA

ASESOR: RICARDO GONZÁLEZ VIGIL

LIMA, MAYO DEL 2012



*En parte, escribir es usar un espejo y una máscara.
Tú, lector, los usas cuando escribes y yo también.*

José Carlos Somoza

Introducción

José Carlos Somoza es un escritor contemporáneo nacido en La Habana en 1959. Cuando él apenas tenía un año de edad, sus padres emigraron a España, país donde reside hasta el día de hoy. Su formación profesional se centró en el ramo de la psiquiatría; sin embargo, no llegó a ejercer esta porque se dedicó completamente a la escritura desde la publicación de su primera novela: Planos, 1994, que fue reeditada posteriormente en El detalle (tres novelas breves) (Mondadori, Madrid: 2005). Luego de Planos, escribió Silencio de Blanca (1996), novela con la que ganó el premio La sonrisa vertical de la editorial Tusquets. Este premio era otorgado a novelas de temática erótica¹. Ha incursionado también en el mundo del teatro con su pieza Miguel Will (1997) (premio Miguel de Cervantes de Teatro); y, también, ha escrito cuentos que ha reunido en la colección Fantasmas de papel (2007). Pero el gran corpus de su obra se centra en la publicación de novelas, las cuales han ganado varios concursos literarios. Entre las que más destacan se encuentran las siguientes: Dafne desvanecida (finalista premio Nadal 2000), La caverna de las ideas (premio Gold Dagger 2002) y Clara y la penumbra (premio de Novela Fernando Lara 2001 y premio Hammett 2002). La última novela que ha publicado es El cebo (2010), con la cual suman once novelas a su bibliografía (sin considerar las novelas breves). Actualmente, prepara la publicación de su colección de relatos Tetrameron (2012).

Su extensa producción ha sido considerada un best-seller internacional, lo cual sumándose a los numerosos premios que ha ganado, le ha permitido vivir de la literatura. Este hecho suele ser un punto negativo al momento de considerar su obra de manera crítica, puesto que existe un sesgo que invita a dudar de todas aquellas obras que posean la etiqueta de “best-seller”, ya que esta indicaría que la obra posee una calidad literaria inferior. A este problema se suma la clasificación de la obra dentro de un género narrativo determinado. Usualmente, o es imposible catalogarlo o se le cataloga como obra de ciencia ficción², un género desprestigiado y que poca atención

¹ Este concurso literario premia novelas de temática erótica desde 1977, pero como los organizadores señalan muchas de estas novelas no solo tienen como género el erotismo, sino que asimilan este a la narrativa general, razón por la cual se ha decidido suspender el concurso.

² Al respecto, Somoza señala lo siguiente: “Si entendemos por ciencia-ficción hacer lo que te da la gana, mis libros lo son” (Pérez, Iván 2007). Se deduce, por lo tanto, que la clasificación de géneros es innecesaria en la labor artística, que incluso no es necesaria al momento de empezar a escribir: “No me siento a escribir pensando en un género determinado, y menos por cuestiones mercantilistas. Cada novela inventa su propio mundo, y una vez leída, cada cual le coloca una etiqueta” (Pérez, Iván 2007)

genera a la crítica, por el mismo motivo que la etiqueta “best-seller”. Sin embargo, la sola mención de estos sesgos es una alerta para evitar caer en lugares comunes y prejuicios innecesarios al momento de iniciar la lectura de cualquier novela³. Afortunadamente, las obras de Somoza han despertado atención en la crítica, ya que puede afirmarse que sus libros, si bien cuentan con los ingredientes necesarios para atraer la atención del gran público, también poseen rasgos que permiten una lectura crítica fructífera.

A continuación, se pasará a realizar un breve estado de la cuestión para reseñar brevemente las publicaciones críticas que se han hecho sobre la obra de Somoza. Al respecto, debe señalarse que el grueso de la información proviene de artículos que se encuentran en la Internet, como “La ventana pintada de José Carlos Somoza o el plagio de una razón anacrónica” de Luis Barragán, quien es un crítico venezolano del Centro de Investigaciones y Estudios Latinoamericanos (CIELA) (2004); o “Clara y la penumbra de José Carlos Somoza: Inmanencia ética cuestionable o la teoría estética del abuso” de Juan Pablo Ortiz-Hernández (2009). Son pocos los artículos impresos; sin embargo, se han rastreado dos, los cuales son: “Un lugar no tan claro: La caverna de las ideas”, publicado en La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000 por Roberto Ferro (Manzoni, 2003), en el cual se analiza el discurso policial de la obra señalada y el trabajo metatextual en esta; y “¿Arte o consumismo? La movilidad virtual en el arte hiperdramático de José Carlos Somoza” de Juana Gamero de Coca (2009), que fue una ponencia leída en la sección Mapa de ruta del s. XX de la IV International Conference llevada a cabo por el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Brown. La obra de Somoza no solo ha sido analizada independientemente, sino que también, debido a su relación con el género policíaco, ha sido estudiada junto a un grupo de obras en el libro Crime Fiction de John Scaggs (2005), que es un libro que analiza los nuevos tipos de discursos policiales emergentes y toma casos de diversos autores contemporáneos, entre los que incluye a Somoza por su libro The athenian murders (2002), que es la versión inglesa de La caverna de las

³ Sobre esto, Ricardo González Vigil señala que, refiriéndose en específico a La dama número trece, “Somoza esgrime una funcionalidad narrativa que atrapa fácilmente al lector, pero no se queda en la ‘literatura light’ sino que asimila el juego meta-literario del ‘Quijote’ (la literatura que reflexiona sobre la experiencia artística) y las alusiones alegóricas de Dante y las referencias simbólicas de cada capítulo del ‘Ulises’ de Joyce” (2003: c11). Al igual que en esta novela, las otras obras de Somoza poseen una gran complejidad, que se basa en gran medida en el juego meta-literario con múltiples referentes culturales.

ideas. Adicionalmente, debe señalarse que existen numerosas reseñas de su obra en la Internet que provienen, sobre todo, de España. Debe agregarse también que el crítico literario Ricardo González Vigil ha reseñado las novelas de Somoza⁴ en su columna “Letra viva” en El Comercio del Perú, las cuales son importantes porque indican el interés por este autor en el medio cultural peruano.

Este breve estado de la cuestión tiene como objetivo identificar la tendencia de investigación de la obra de Somoza. Esta, mayormente, se centra en las obras célebres, como: La caverna de las ideas y Clara de la penumbra; por el contrario, se ha encontrado pocos artículos o ninguno sobre otras novelas como La ventana pintada, Planos o Silencio de Blanca. Por otro lado, los temas que se han analizado en su gran mayoría son los referentes al tema de lo policíaco, la intertextualidad y la metaficción, principalmente. Conviene especificar que los artículos señalados han enfocado el estudio de la novela analizada como un objeto independiente, sin abarcar el conjunto de la obra de Somoza o trazar vínculos de algún tipo entre ellas. Sin embargo, a partir de estos estudios y de la lectura de las novelas de Somoza, se puede señalar que un motivo recurrente en su producción es la metaficción y la reflexión constante sobre el arte y otros temas culturales, como indica el crítico González Vigil en una de sus reseñas:

[Estas novelas] Han enfocado la música (“Silencio de Blanca”), la cinefilia (“La ventana pintada”), el epistolario (“Cartas de un asesino insignificante”), la inevitable ficcionalidad de la novela (“Dafne desvanecida”), el diálogo filosófico en contraste con la tragedia griega (“La caverna de las ideas”) y el hiperrealismo en las artes plásticas (“Clara y la penumbra”).

Luego Somoza ha tejido una trilogía con referencias al infierno (“La dama número trece”), el purgatorio (“La caja de marfil”) y el paraíso (“Zigzag”) de Dante; un tributo a Lovecraft (“La llave del abismo”) y, ahora, con su reciente novela “El cebo”, un homenaje al autor que más admira: William Shakespeare. (2011: c8)

Pero esta reflexión no es abstracta, en el sentido que interrumpa la narración de hechos, sino que es una reflexión que está completamente vinculada con el desarrollo de los personajes de manera fluida; como indica González Vigil, las novelas de Somoza contienen una “riqueza de alusiones culturales que no estorban la fluidez de la acción

⁴ Las reseñas corresponden a La caverna de las ideas (2001), Clara y la penumbra (2002), La dama número trece (2003), La caja de marfil (2004), El detalle. Tres novelas breves (2005), Zigzag (2006), Miguel Will (2006), La llave del abismo (2007) y El cebo (2010). Cabe señalar que las reseñas incluyen casi todo el espectro de la producción de Somoza desde la publicación de La caverna de las ideas.

narrativa” (2008: C13). A fin de cuentas, Somoza señala en una entrevista, que lo que más tiene en cuenta al momento de escribir es lo siguiente: “Mi aspiración fundamental es escribir, contar historias que gusten y al mismo tiempo hagan reflexionar. En el fondo todos los escritores escribimos aquello que nos gustaría leer. (...) hay muchas novelas que tratan de entretener pero no tienen calidad literaria. Hay otras novelas con una gran calidad literaria que son un verdadero plomazo. A mí me gustaría alcanzar un equilibrio entre calidad literaria y diversión” (Álvarez 2004). Este punto de equilibrio lo logra al plantear los temas artísticos y/o culturales a partir de las personas, es decir, a partir de los personajes y cómo se enfrentan o cómo abordan determinados problemas. Por ejemplo, en La ventana pintada, se cuenta la historia de un padre de familia obsesionado por el cine, quien, mientras más se adentra en este mundo, va alejándose de su familia para finalmente perderla. Por el contrario, en Clara y la penumbra, la narración se centra en una serie de atentados a pinturas que están ejecutadas sobre lienzos humanos, y cómo se pone en cuestión el valor de cada crimen, si, por un lado, se comete un asesinato, puesto que son seres humanos; o, por otro lado, si se trata de un crimen contra la pintura, lo que implicaría negar la calidad de ser humano a las personas y tratarlas como objetos artísticos. Puede apreciarse, entonces, que si bien los temas de las novelas son diferentes, existe una preocupación constante por las personas y la cultura o el arte, y cómo interactúan ambas en el mundo contemporáneo, recreado bajo claves ficcionales.

La novela que se ha elegido para el análisis de la presente tesis es Silencio de Blanca. Se ha elegido esta por ser la primera novela del conjunto literario de Somoza⁵; además, la razón fundamental es que puede considerarse a esta novela como germen de las novelas posteriores. En esta puede encontrarse el juego metaficcional y la intertextualidad que vincula el conjunto de publicaciones, además de las obsesiones y técnicas que el autor desarrolla posteriormente. Un análisis de esta novela, por lo tanto, se sumaría al trabajo crítico sobre las novelas de este importante escritor español; además que subsanaría el vacío crítico respecto a esta obra⁶.

⁵ Planos es considerada una novela breve.

⁶ El comunicado oficial sobre la suspensión del concurso La sonrisa vertical indica lo siguiente: “Aun así, y aunque las obras premiadas en los últimos años seguían teniendo una acogida satisfactoria por parte del público, se ha tomado esta decisión esencialmente por dos motivos: 1) la expresión literaria del erotismo ha ido gradualmente asimilándose a la narrativa general y se ha integrado, de un modo natural, en colecciones literarias no acotadas específicamente al género erótico; y 2) la mayoría de las obras

En Silencio de Blanca, Somoza traza un vínculo con la música; esto a partir de la figura del compositor Chopin y, sobre todo, de sus Nocturnos, los cuales no solo guardan estrecha relación con la temática de la novela, sino que ayudan a estructurarla. La relación entre el fondo y forma en este caso es la que Somoza desarrolla posteriormente, y que indica que se trata de una concesión de la segunda a la primera; es decir, la forma de la novela depende de qué es lo que se quiere contar (Muñoz 2010). Este fue uno de los puntos de arranque de la presente tesis. La narración principal de la novela se centra en la relación erótica que mantiene el protagonista, Héctor, con Blanca, una mujer de la que no se conoce nada en absoluto; sin embargo, al final de cada “capítulo” o a la mitad de cada uno de estos, irrumpe un segundo relato que trata sobre la temporada que Chopin pasó en Mallorca junto a George Sand. La pregunta que surge inmediatamente deviene de la existencia de este segundo hilo narrativo, ¿qué función cumple dentro de la novela?, ¿corta el flujo de la narración?, ¿se trata de una digresión? Sin embargo, la presencia de Chopin en la novela no solo se encuentra en estos fragmentos narrativos sobre el viaje a Mallorca, sino que está presente en toda la novela debido a sus Nocturnos. Cada una de estas piezas será el punto de arranque para cada capítulo; además que en cada uno de estos se encuentran diversas anotaciones en las que se indica cómo se debe ejecutar cada pasaje musical de determinado nocturno. Por lo tanto, la hipótesis de la cual parte esta tesis es que la presencia de Chopin en Silencio de Blanca no es azarosa, sino que es el eje de la novela, tanto en el fondo y la forma, ya que por un lado configura el comportamiento ritual del protagonista y la estructura ritual de la novela; mientras que, por otro lado, cada fragmento narrativo sobre el viaje a Mallorca no interrumpe la narración principal, sino que la complementa y enriquece, y funciona como un espacio de reflexión para el protagonista. El desarrollo de la hipótesis, entonces, se ha dividido en dos partes, es decir, en dos capítulos. Por un lado, se analiza lo referente a la división ritual; por otro lado, lo referente a los fragmentos que corresponden a la estancia en Mallorca de Chopin, pero no de manera independiente sino considerando los múltiples vínculos que mantiene con la narración principal, que es lo que realmente rinde frutos críticos.

premiadas en La Sonrisa Vertical han recibido, salvo en contadas ocasiones, escasa atención por parte de la Crítica, atención que actualmente ésta les dedicaría de haber sido publicadas en colecciones no especializadas” (Tusquet Editores). Quizá el segundo motivo por el que se ha suspendido el concurso explique por qué Silencio de Blanca no ha recibido mayor atención.

El argumento de la novela, si bien se centra en la relación ritual que mantiene Héctor con Blanca, registra un giro en cuanto Héctor toma consciencia de que su vida se limita a los rituales y que fuera de estos no tiene contacto con la sociedad. Esta toma de consciencia lo impulsa a establecer contacto con otras personas que no forman parte del ritual: Elisa y Verónica; pero, si bien quiere entablar vínculos con ellas, no puede cabalmente, porque su comportamiento sigue siendo el mismo que él llevara a cabo durante los rituales. Entonces, surge una tensión en el sujeto entre estos dos planos: el ritual y el profano. Al final, intenta una conciliación: invita a Verónica a uno de los rituales. El resultado es la desestabilización del ritual desde sus cimientos, ya que Blanca revela su verdadera identidad en el momento en el que arroja la peluca. Blanca es Lázaro, el medio hermano de Héctor.

Marco teórico:

La elección del marco teórico que se ha empleado para analizar la novela parte de cómo se desarrolla el erotismo en esta. Lo erótico salta a la vista y recorre cada página por lo que fue galardonada con el premio La sonrisa vertical. Sin embargo, el tratamiento de este tema en esta novela difiere de lo que podría esperarse de un texto con la etiqueta erótico. El erotismo, siguiendo a Georges Bataille, quién es uno de los grandes teóricos sobre este tema, es el acto sexual⁷ que produce goce en el ser humano que tiene como fin a sí mismo y no a la reproducción de la especie⁸. Además, este acto erótico que suele calificarse como exuberante puesto que no tiene un fin “práctico”, “es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (Bataille 1988: 23). Por lo tanto, posee un valor que puede calificarse como positivo y al mismo tiempo como negativo, porque reúne dos opuestos, tanto la vida como la muerte. El momento de contacto entre los dos amantes, entonces, es un instante en el que se suprime la discontinuidad⁹ de los seres a

⁷ La actividad laboral en las primeras comunidades, según George Bataille, determinó que algunas actividades se reprimieran en favor del desarrollo próspero y estable de cada comunidad. Una de estas fue el sexo, que se ocultó en la intimidad de cada familia, puesto que si bien es necesario, debe ser controlado y reducido para evitar que desequilibre el orden de la comunidad. El sexo, si bien reprimido, se considera necesario porque permite la reproducción y, por lo tanto, la promesa de continuidad de la comunidad (1988: 46).

⁸ Bataille señala que el ser humano es el único ser que experimenta goce durante el sexo. La búsqueda de este goce en sí mismo y no centrado en la reproducción es lo que se califica como erótico (1988: 23).

⁹ Bataille explica la discontinuidad de la siguiente manera: “Los seres que se reproducen son distintos unos de otros y los seres reproducidos son distintos entre ellos como son distintos de aquéllos de los que salieron. Cada ser es distinto de todos los demás. Su nacimiento, su muerte y los acontecimientos de su vida pueden tener para los demás un interés, pero sólo él está interesado directamente. Sólo él nace. Sólo él muere. Entre un ser y otro, hay un abismo, una discontinuidad” (1988:25)

partir de la disolución de estos; y si bien esta disolución roza con la muerte, reafirma, al mismo tiempo, la vida. Sin embargo, como se mencionaba líneas arriba, la novela de Somoza difiere en cuanto al tratamiento de lo erótico. En esta novela no se produce, propiamente, el abrazo erótico, no se suprime la discontinuidad entre Héctor y Blanca, no hay contacto sexual, salvo insinuaciones que pueden ser calificadas como teatrales y, sin embargo, cada encuentro entre ambos termina con la satisfacción de haber alcanzado placer como si, en efecto, se hubiera concretado el abrazo. Al no suprimirse la discontinuidad entre ambos, se sigue conservando la distancia entre el narrador, Héctor, y su ideal, Blanca. Este desarrollo del erotismo evoca aquel que recorre La casa de las bellas durmientes de Yasunari Kawabata. En esta novela, tampoco se produce un encuentro erótico que suprima la discontinuidad de los cuerpos, sino que la obtención de placer de los personajes, que son ancianos, reside en la contemplación de mujeres, casi niñas, narcotizadas. Kawabata señala que este es el último placer que se reservan los ancianos que pueden permitirse este lujo que reside exclusivamente en la visión, puesto que no deben tocar el objeto de su deseo. Entonces, en ambos casos, se trata de una búsqueda del placer realmente solitaria, porque no se busca “la destrucción de la estructura del ser cerrado” (Bataille 1988: 31) a partir de la penetración, sino que se llega a alcanzar placer mediante otros elementos o canales de violencia, como la mirada, la desnudez y el tacto. Esta búsqueda solitaria, en el caso de Silencio de Blanca, refleja la actitud del protagonista respecto a su sociedad, que también se caracteriza por esta falta de comunión con otras personas. Por lo tanto, el erotismo en esta novela posee un rasgo negativo porque no busca la comunión, sino la individualidad; y se convierte en un símbolo de la vida social del protagonista.

Tanto en la novela de Kawabata como en la de Somoza, lo erótico se circunscribe a un espacio privado, porque, como señala acertadamente Bataille, la liberación de lo erótico impediría el desarrollo de la comunidad. Pero, mientras que en la primera novela lo erótico es permitido en una ubicación geográfica determinada: la casa donde se recibe a los ancianos; en Silencio de Blanca, este espacio donde se permite lo erótico no es un espacio geográfico determinado, sino que cada encuentro o bien se desarrolla en la casa del protagonista o en lugares públicos, pero sin la intervención del público en este último caso.

El tratamiento del erotismo en esta novela conviene analizarlo a partir de lo teatral y lo ritual por las siguientes razones. Por un lado, parte del tema se acerca a lo teatral cuando Héctor señala que no existe amor entre él y Blanca, pero que cada encuentro erótico imita lo que sucedería si ambos se amaran. Al respecto, Héctor señala que sus encuentros con Blanca solo se enfocan en aislar lo que verdaderamente merece ser llamado amor y se ahorra todos los trámites previos, como conocer a la persona y, sobre todo, la conversación (19). Al respecto, Octavio Paz en La llama doble indica que puede existir el erotismo sin el amor (2001: 15) y que, a diferencia del primero, el amor requiere todos los elementos que Héctor considera innecesarios: “el descubrimiento de la persona amada, generalmente una desconocida; la atracción física y espiritual; el obstáculo que se interpone entre los amantes; la búsqueda de la reciprocidad; en fin, el acto de elegir a una persona entre todas las que nos rodean” (Paz 2001: 108). Todas estas fases del amor, Octavio Paz las agrupa en cinco elementos constitutivos del amor: la exclusividad; el obstáculo y la transgresión; el dominio y la sumisión; fatalidad y libertad; y la unión indisoluble de contrarios (2001). Estos elementos característicos del amor no corresponden con la relación que entablan Héctor y Blanca, si bien en algunos pasajes podría parecer lo contrario, ya que como base de todos estos se encuentra la comunicación entre el amante y la amada, hecho que no se produce entre los personajes de la novela. No hay amor, porque, esto también lo señala Paz: “Se ama a una persona, no a una abstracción” (2001: 108), sea esta la religión, la patria o una ficción personal, como en este caso; por lo tanto: “...el amor exige como condición previa la noción de persona y ésta la de un alma encarnada en un cuerpo” (2001: 130). Entonces, la relación entablada entre estos personajes solo se queda en el ámbito erótico, que es rito, metáfora, de la sexualidad¹⁰, con la salvedad de que no se produce el abrazo erótico propiamente, solo se trata de gestos e insinuaciones; por ello, puede ser interpretado

¹⁰ Resulta interesante señalar el contraste entre el comportamiento de la pareja en ambos rubros: el amor y el erotismo. Al respecto, Octavio Paz indica lo siguiente: “El amor ha sido y es la gran subversión de Occidente. Como en el erotismo, el agente de la transformación es la imaginación. Sólo que, en el caso del amor, el cambio se despliega en relación contraria: no niega al otro ni lo reduce a sombra sino que es negación de la propia soberanía. Esta autonegación tiene una contrapartida: la aceptación del otro. Al revés de lo que ocurre en el dominio del libertinaje, las imágenes encarnan: el otro, la otra, no es una sombra sino una realidad carnal y espiritual. Puedo tocarla pero también *hablar* con ella. Y puedo oírla —y más: *beberme* sus palabras. Otra vez la transubstanciación: el cuerpo se vuelve voz, sentido; el alma es corporal. Todo amor es eucaristía” (2001: 125). De acuerdo con esto y agregando el hecho de que Blanca no existe, la relación que establece Héctor y su creación, al tener por base solo lo erótico, se basa en la negación del otro; además, la falta de comunicación no le otorga una realidad carnal. Blanca es solo una sombra: una ficción.

como una actuación programada por parte de dos personajes: Héctor que se encarnaría a sí mismo y Lázaro, que encarnaría a Blanca¹¹.

Por otro lado, se debe considerar también que en cada encuentro, además de mimesis, los personajes van más allá de los límites impuestos por el teatro, podría decirse incluso que retroceden hasta el ritual¹² o que actualizan los rituales de antaño despojándolos de su carácter comunitario, pero conservando su capacidad para transfigurar espacios o para ingresar a un nuevo espacio, uno que no se rige por las imposiciones del espacio cotidiano fuera del ritual. A esto debe sumarse que la imposibilidad de quebrar la discontinuidad entre ambos puede interpretarse como un intento por conservar el ideal de Blanca sin mancha alguna y también como símbolo de la imposibilidad de comunicación verbal. La relación erótica, entonces, sino contribuye a superar la discontinuidad de los personajes, sí contribuye a la creación de un nuevo espacio, de un plano sagrado en el que Héctor verterá sus reflexiones sobre la música, su vida y su relación con la sociedad. Por lo tanto, en Silencio de Blanca, se pueden encontrar tanto características rituales como teatrales; por ello, se debe partir de estos para explicar todos los aspectos de la novela, desde la estructura hasta la temática, y la presencia de Chopin como ente articulador.

De acuerdo con lo explicado, la tesis se sustentará básicamente en tres ejes teóricos: el triángulo del deseo mimético, tomado del libro Mentira romántica y verdad novelesca de René Girard; la división de espacios rituales y profanos, tomada de Lo sagrado y lo profano de Mircea Eliade; y alcances acerca de la música, tomados de los libros

¹¹ Se estaría, entonces, ante una puesta en escena que transcurre en silencio con diferentes escenarios en los que se realiza la mimesis del amor y el erotismo, como señala Aristóteles se imita la acción, no la acción en sí misma.

¹² Se reconoce que los orígenes del teatro se remontan a los rituales de las tribus. La diferencia entre ambos consiste en que, si bien los rituales poseen teatralidad, estos no se entienden como puramente ficcionales, puesto que la seriedad de los ritos inauguraba una nueva realidad para los participantes quienes deben estar completamente comprometidos e integrados en este; en cambio, el teatro es completamente ficcional y la marca más clara de esto es que está dirigido a un público; es decir, se representa o actúa para un público (Oliva y Torres Monreal 1997: 12-13) En la novela, además de que los títulos la ordenan como si se tratara de un conjunto de rituales, existen otros factores que se deben de tener en cuenta al momento de analizarla; por ejemplo, si bien Héctor señala que su relación con Blanca es ficticia, que ambos saben que interpretan un papel; existe entre ambos un vínculo más profundo que el ficcional, ya que, al igual que en un ritual, ambos trascienden a una realidad diferente, incluso, la existencia ficcional de Blanca deja de ser ficción en el momento en el que se llevan a cabo los rituales, ya que durante estos Blanca existe realmente. Otro elemento clave para la diferencia entre una puesta en escena total y los rituales en la novela es la ausencia de espectadores que compartan el mismo código y puedan interpretar acertadamente la escena que observan. La narración de Héctor nos indica que, aunque estén en un lugar público, sus rituales no tienen como objeto la representación ante un público, sino que se trata de encuentros destinados solo para él y para Blanca.

Estética de la música y El Romanticismo: entre música y filosofía ambos de Enrico Fubini.

La teoría del triángulo del deseo mimético propuesta por René Girard ayuda a identificar cuál es el deseo del protagonista de la novela. En una primera lectura, el deseo de Héctor es la posesión de Blanca, pero, al aplicar esta teoría, se identifica que desea a Blanca en tanto es aparentemente designada por su modelo: Chopin, y que, finalmente, lo que desea es el “ser” de este. Esta aspiración es fundamental porque sirve para explicar la posición de Chopin en la vida de Héctor, que luego se complementa con su visión de la realidad. Por un lado, ve al mundo desde un plano ritual en el que encuentra satisfacción plena debido a que solo se relaciona con Blanca, quien es la amada ideal con la que practica rituales erótico-musicales cada semana. Por otro lado, la realidad cotidiana en la que se ubica es una realidad profana; sin embargo, poco a poco, siente que ya no corresponde a ella. La acción de la novela se centra en el reconocimiento del protagonista de que está perdiendo vínculos con esta realidad e intenta un retorno que fracasa al final cuando intenta fusionar ambos espacios.

Esta división de realidades (ritual y profana) como visiones del mundo del protagonista se explica a partir de la teoría del ritual propuesta por Mircea Eliade, en un primer tiempo, y que, posteriormente, desarrollan otros antropólogos y estudiosos de la historia de las religiones. La realidad ritual es cada día más absorbente y el protagonista nota que sus vínculos con la realidad profana es netamente musical (está preparando un recital de piano y brinda lecciones de piano a alumnos particulares). Además, el diálogo, elemento básico de la comunicación humana, va quedando poco a poco en el olvido. La comunicación con Blanca se basa en señales y en la correcta interpretación del silencio a partir de las manifestaciones corporales en los rituales eróticos con el fin de anular el lenguaje oral. Sin embargo, Héctor reconoce que, a veces, rompe el silencio y habla. Esta necesidad por comunicar empleando el lenguaje oral se manifiesta plenamente cuando entra en contacto con Verónica, quien es el único personaje con el que Héctor siente que puede entablar diálogo. Además, será un personaje que lo lleve a cuestionar su existencia ritual, lo cual queda evidenciado en la necesidad que experimenta Héctor por continuar escribiendo las “notas marginales” al lado de las partituras de los Nocturnos (notas que, al final, se convierten en la novela) y, también la biografía apócrifa de Chopin. Al final, desesperado al notar que su único

vínculo con el espacio profano (Verónica) se está perdiendo, lleva a Verónica a conocer a Blanca y contemplar el último ritual del ciclo (el Ritual de la muñeca). Este evento puede leerse como una invasión del espacio profano en el espacio ritual, lo que termina desestabilizando el curso del ritual y pone en peligro su continuación.

Los siguientes libros teóricos que se empleará para el análisis de Silencio de Blanca son La estética de la música y El Romanticismo: entre música y filosofía de Enrico Fubini. El primer libro ayuda a la comprensión de algunos conceptos teóricos musicales que ayudan a una mejor comprensión de la novela. Esto debido a que la novela, si bien trata sobre erotismo, relaciona este con la música, no solo en el tema, sino también en la estructura. La música es el centro mismo del ritual (Blanca tiene el nombre de una figura musical y su existencia es, más que física, musical y ritual); además, es tan importante para Héctor, que este termina creando vínculos musicales, más que verbales, para comunicarse con lo profano. El segundo libro, en cambio, explica cómo la poesía está desplazada como arte principal (lo mismo sucede en el Romanticismo, según señala Fubini) y queda relegada al papel de “nota marginal”, aunque, al final, estas notas terminan imponiéndose sobre su anhelo de componer y van de la mano con su preparación para un recital de los Nocturnos. Sin embargo, los mayores frutos del arte se originan cuando, esto también lo señala Fubini, las artes se unen en un mundo global de la expresión¹³; por ello, mientras Héctor compone sus rituales erótico-musicales con Blanca, va escribiendo sobre estos y manifiesta la crisis que se produce en ambos espacios, conforme entran en desequilibrio sus anhelos por componer música propia y continuar escribiendo (pese al deseo de alcanzar el silencio ideal que puede comunicar más que las palabras). Las teorías de Fubini respecto al papel de la música en el Romanticismo (periodo al cual perteneció Chopin y con el que Héctor se identifica más) servirán para delimitar y ordenar el rol de la música y la poesía en los espacios ritual y profano que ya se han delimitado gracias a los aportes de Mircea Eliade.

¹³ Es recién durante el Romanticismo que la música cobra un papel importante dentro de las artes y sale de su “aislamiento tanto práctico como teórico y cultural” (Fubini 2007: 16). Además, “instituir los vínculos orgánicos entre la música y la poesía, entre la música y la pintura significa imaginar un mundo global de la expresión donde todas las artes tienen un mismo derecho de ciudadanía, aunque se expresen con las modalidades que les son propias” (Fubini 2007: 16). Actualmente, se conserva este “mundo global de la expresión”. Silencio de Blanca traza vínculos sólidos entre música y literatura. Primero, se privilegia el lenguaje musical como el único medio válido de comunicar y se relega el lenguaje (la narración) como medio poco confiable. Sin embargo, poco a poco la narración va ganando peso y se llega a un equilibrio entre ambas partes. Esto se evidencia cuando Héctor se decanta más por la narración que por la composición propia.

Estructura de la tesis

En el primer capítulo se busca analizar y caracterizar los espacios ritual y profano a partir de la relación que establece Héctor con los personajes femeninos de la novela: Blanca, Verónica y Elisa. De esta manera, por un lado se analiza los rituales de Héctor con Blanca, y cómo se crea la ficción de esta; por otro lado, cómo Héctor traza vínculos con los personajes que corresponden al espacio profano, pese a estar regido por las leyes del espacio ritual. Este análisis se ve complementado por la presencia de los Nocturnos que encabezan cada capítulo y que influyen directamente en el desarrollo del relato gracias a las anotaciones de cómo ejecutar los Nocturnos que se encuentran acertadamente distribuidas a lo largo de la narración.

El segundo capítulo, en cambio, estudia directamente la biografía de Chopin, pero en relación con el relato principal de Héctor, puesto que se influyen mutuamente. La influencia entre estos relatos se debe a la posición del narrador quien de la redacción de su autobiografía (el primer relato) en la que busca sentar las bases de su vida ritual, pasa a la redacción de la biografía de su maestro. En esta biografía, Héctor también explora los misterios de creación, pero, sobre todo, busca confesar sus temores respecto a la vida ritual, hecho que no se evidencia en la redacción del relato principal. La relación del narrador respecto a la construcción de su primer relato (en el que construye su identidad) y la redacción de la biografía toma algunos conceptos de la teoría de la autobiografía; pero, sobre todo, se basa en dos tipos de interpretación crítica: la propuesta por Marcel Proust en su ensayo contra Sainte-Beuve y la que corresponde con la lectura hermenéutica hecha por Pierre Menard al Quijote en el cuento de Borges del mismo nombre. La biografía de Chopin emplea características románticas que serán analizadas a partir de algunos tópicos estudiados por Albert Béguin en Alma romántica y el sueño, entre otros.

A partir de la división en dos capítulos se busca estudiar la propuesta artística de Héctor y ver si es válida en la sociedad contemporánea. Si bien la respuesta es que no existe razón que valide o justifique las acciones de Héctor (la corrupción de su hermano Lázaro), la constante individualización del ser humano hace que estas desviaciones sean posibles. La reflexión sobre un arte que se base en la dominación del otro continúa

en otra novela de Somoza, de una manera mucho más elaborada, que aquí solo se muestra como esbozo. Esta novela es Clara y la penumbra.



Capítulo 1: Creación del espacio ritual a partir de Chopin y los Nocturnos

Mircea Eliade en Lo sagrado y lo profano señala lo siguiente: “Cualquiera que sea el grado de desacralización del Mundo al que haya llegado, el hombre que opta por una vida profana no logra abolir del todo el comportamiento religioso” (1985: 17). Por ello, pese a que actualmente no existan centros que motiven colectivamente a las personas, estas recurren a fantasías privadas que, de alguna manera, se vuelven “sagradas” porque a partir de estas intentan explicar su existencia. Se puede afirmar, entonces, que si bien el ritual se caracterizaba por su capacidad de mover e integrar a toda una comunidad, ahora, en cambio, se ha reducido al ámbito privado. Por lo tanto, reconocer y determinar cómo se crean y funcionan estos ámbitos (sagrado y profano) resulta fundamental para explicar la escisión que sufre Héctor, protagonista y narrador de Silencio de Blanca¹⁴. Por un lado, la vida profana se le presenta como una invitación a la rutina: el “caos” en el que no encuentra un sentido rector:

Pero odio esta larga semana que parece retenerme, donde los días no transcurren, sólo finalizan y nada sucede: así que lo ocurrido ayer se hacía imprescindible [referencia a un ritual con Blanca], a pesar de todo. Y es que comenzar las clases temprano, terminarlas, regresar a casa, trabajar de lleno en los Nocturnos, de repente levantarme con las manos sobre la cara, frotarme los ojos como si soñara, medir el salón con mis pasos, la garganta rota por una nostalgia incesante y desconocida, los ojos como llenos de ácido: todo esto se transforma también en otro ritual. (68)

Por otro lado, los rituales con Blanca adquieren una dimensión religiosa, en la cual ella se presenta como hierofanía de todo lo que Héctor considera sagrado: el arte y la música compuesta y ejecutada por Chopin, como medio para acceder a este espacio. Las páginas de Silencio de Blanca son un intento por plasmar esta fantasía privada y que, narrada en primera persona, constituye un testimonio sobre los quiebres y vínculos entre la realidad cotidiana y el espacio sagrado.

Esta creación de espacios, sagrado y profano, no sirve solamente para delimitar espacios entendidos físicamente, sino para delimitar el comportamiento del *homo*

14 José Carlos Somoza. Silencio de Blanca, Barcelona, DeBolsillo, 2006. Todas las citas de esta novela se remiten a esta edición.

*religiosus*¹⁵. Héctor no profesa ninguna religión, es decir, no se manifiesta como católico o ateo. Sin embargo, si se tuviera que identificar un centro que otorga sentido a su vida, este sería Blanca, en un primer nivel, pero, luego de una lectura atenta, este centro, en realidad, es el compositor Chopin y la capacidad creativa de este (el proceso de creación). Para explicar esta admiración por Chopin y cómo esta estructura y ordena la vida de Héctor, se puede aplicar la teoría del deseo mimético propuesta por René Girard. Esta teoría propone un esquema triangular, en el cual se ubican tres personajes: el héroe de la novela, el objeto de deseo y el mediador. El mediador, al ser admirado y respetado por el héroe, es el que designa los objetos de deseo a este; es decir, el héroe, en un intento por alcanzar el ser del mediador, aceptará inconscientemente los objetos de deseo indicados por su modelo. Por lo tanto, el deseo del héroe por determinado objeto no es más que un intento por alcanzar a su mediador, en cierto sentido, en convertirse en él. Esta dinámica triangular puede ejemplificarse con el caso de Don Quijote con el cual Girard inicia su explicación: “Don Quijote ha renunciado, en favor de Amadís, a la prerrogativa fundamental del individuo: ya no elige los objetos de su deseo; es Amadís quien debe elegir por él. El discípulo se precipita hacia los objetos que le designa, o parece designarle, el modelo de toda caballería” (1985: 9) En las páginas siguientes, Girard especificará que este tipo de mediación es externa, puesto que no hay un espacio de confluencia directa entre el héroe y el mediador; además “el héroe de la mediación externa proclama en voz muy alta la auténtica naturaleza de su deseo. Venera altamente su modelo y se declara su discípulo” (1985: 16). Por lo tanto, en Silencio de Blanca, se puede encontrar este mismo caso de mediación externa. Como ya se venía anunciando, la figura de Chopin, al igual que la de Amadís, será la que “designa” los objetos de deseo de Héctor. Al aplicar esta teoría a la novela, se tiene que Héctor es el héroe; Chopin, el mediador; y Blanca, el objeto de deseo¹⁶. De este modo, se explica que el deseo de Héctor no nace de él mismo, sino que le es impuesto externamente, debido al prestigio que mantiene el mediador, Chopin, ante sus ojos.

¹⁵ Si bien Héctor no es propiamente un hombre religioso como lo entiende Mircea Eliade, el hecho de dividir su vida entre un espacio profano y otro ritual hace que podamos usar esta etiqueta para definir el comportamiento de Héctor.

¹⁶ Al ser Blanca el objeto de deseo, su posesión permitiría, en cierto modo, acceder al mediador y, por lo tanto, puede entenderse este deseo como la búsqueda de un más allá, en este caso el placer y la música. Blanca no genera una atracción por sí misma y que acabe en sí misma, hecho que sucedería si el vínculo con Héctor fuera más allá del erótico; ella solo es medio de acceso: una hierofanía.

Pero no basta con que la figura de Chopin se constituya en el mediador de los deseos de Héctor. Se debe explicar ahora que, además de poseer cierto prestigio ante los ojos del protagonista, la figura de Chopin pertenece a “otro mundo”, a otra realidad. De acuerdo con los estudios de Eliade, la Tierra se encuentra entre dos realidades: el mundo superior (el Cielo) y el mundo inferior. La intención del hombre es fundar un Mundo ritualmente a modo de imitación de la cosmogonía inicial instaurada por los dioses para ordenar el Caos:

Un territorio desconocido, extranjero, sin ocupar (lo que quiere decir con frecuencia: sin ocupar por “los nuestros”), continúa participando de la modalidad fluida y larvaria del “Caos”. Al ocuparlo y, sobre todo, al instalarse en él, el hombre lo transforma simbólicamente en Cosmos por una repetición ritual de la cosmogonía. Lo que ha de convertirse en “nuestro mundo” tiene que haber sido “creado” previamente, y toda creación tiene un modelo ejemplar: la Creación del universo por los dioses. (1985: 33)

Por lo tanto, el acto ritual implica la repetición del acto de fundación inicial. El modelo a seguir es el de los “dioses”, puesto que es considerado ejemplar y perfecto. Entonces, en esta forma de imitación también puede apreciarse la condición superior que se otorga al ente supremo. En Silencio de Blanca, no se trata solo de que el dios o mediador posea cierto prestigio ante los ojos del hombre religioso o del héroe de la novela, sino que se le considera un ser superior que pertenece a otro plano, a una realidad distinta de la cotidiana. Este plano es el sagrado, modelo en el cual lo profano no tiene lugar. Se puede decir, entonces, que Chopin adquiere esta condición de “dios” musical ante los ojos de Héctor, puesto que este no encuentra paralelo entre la música creada por su modelo y la creada por otros compositores. La música de Chopin es ejemplar y perfecta; por lo tanto, digna de ser interpretada y homenajeada en un recital. Sin embargo, el ritual no inicia cuando Héctor se ubica frente al piano.

El ritual inicia, y con él el homenaje a Chopin, cuando Blanca se manifiesta. Blanca se presenta como una hierofanía, una señal del mundo sagrado que indica el comienzo del ritual o el lugar donde va a manifestarse lo sagrado: “Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no-realidad de la inmensa extensión circundante”. (Eliade 1985: 26) La

presencia de Blanca, entonces, quiebra la rutina, que vendría a ser el espacio caótico, para otorgar paso a lo sagrado, aquello que ordena el espacio. Sin embargo, aquello que se manifiesta no es Chopin propiamente, sino la cosmogonía: el proceso de creación artística, que Héctor considera se basa en lo musical y en lo erótico. Cada encuentro con Blanca, entonces, ayuda a Héctor a entrar en sintonía con lo sagrado y, además, debido al factor erótico, le ayuda a descubrir los diversos mecanismos de creación artística. Por lo tanto, resulta fundamental analizar los diversos elementos que conforman el ritual y que lo circunscriben entre lo sagrado y lo profano.

1.1 División entre lo sagrado y lo profano: la posición de Héctor entre ambas

Las páginas de Silencio de Blanca se encuentran divididas y estructuradas no como capítulos, sino como rituales. El primer ritual es el de la rosa; el último, la repetición del mismo. De esta manera, queda señalada la repetición constante y cíclica de la estructura. No hay un final, sino una reactualización constante. Por ello, para comprender lo que acontece entre los personajes, es decir, la acción de la novela, resulta indispensable analizar los rituales y, para ello, empezar a analizar el espacio ritual que sirve como escenario para la aparición de Blanca, la hierofanía.

Una pregunta que puede surgir al partir de un análisis ritual de la novela es que no basta con que los capítulos se titulen “rituales”. Ante esto, cabe señalar que la narración misma se estructura como un ritual o una serie de rituales; ya que es el propio protagonista quien marca un quiebre en su visión del mundo al dividir su existencia entre la monótona rutina y los rituales. Para Héctor, el sentido de su vida se manifiesta en toda su intensidad solo cuando lleva a cabo los rituales con Blanca; por el contrario, su rutina le es tediosa y mucho más cuando se percata que estos días son solo una cuenta regresiva para los sábados en los que lleva a cabo los rituales:

Reconozco que Blanca y yo no podemos prodigarnos, únicamente los sábados, sólo entonces. Sin embargo, una vez conocido el ritual, la espera se hace difícil. Vivimos a ciegas, aguardando ese momento. Hemos construido un mundo hermoso pero insoslayable como el amanecer diario: el hecho de ansiarlo con tanta intensidad no lo hace más fácil, tan sólo más deseado. Pero la espera es demasiado larga. (69)

Sin embargo, Héctor entra en conflicto cuando se cuestiona sobre la realidad y la importancia de ambos ámbitos. La pregunta que él no manifestará claramente, pero que

pondrá en crisis la vida que él lleva, es cuál es su verdadera realidad, si la ritual o la rutina diaria:

Todos caemos, pero mi abismo es particularmente solitario. Apenas conozco seres: conozco hermosas postales. Me he dedicado demasiado a cultivar esos momentos que otros guardan en el recuerdo: me empalago de situaciones inolvidables. A mi alrededor han tomado forma, excesiva forma, esas ideas que los poetas dejan a un lado cuando finaliza la inspiración para dedicarse al vivir diario. Pero llega un momento en el que la poesía es inútil y la música no puede llenar todas las necesidades: entonces es preciso hallar sentimientos para aliviar la soledad. (132).

Esta pregunta se la formulará cuando se percate de que su existencia depende de la esfera creada por él. Pronto, su ficción privada adquiere independencia y lo absorbe. Héctor se cuestiona esto y, para ello, busca aferrarse de algún modo a su vida diaria entablando relaciones con personas “reales”, es decir, con personas que se desplazan en la realidad cotidiana que Héctor ha dejado de lado.

Héctor se encuentra en una posición intermedia entre una existencia cotidiana-profana y una existencia ritual. Se puede percibir esta escisión debido a cómo configura él su rutina diaria. Menciona, por un lado, que encuentra el tiempo monótono y aburrido, ya que sus deberes se restringen a dictar clases de piano particulares y a practicar para un recital programado para fin de año. Los temas que Héctor ensaya son una selección de Nocturnos de su compositor favorito: Chopin. La mención al compositor sirve para saltar a la otra vida que lleva Héctor. En oposición radical a su existencia rutinaria, casi todos los sábados él se encuentra con Blanca, la amada perfecta, con quien lleva a cabo una serie de rituales erótico musicales. El vínculo entre Chopin y Héctor es que ambos buscan el placer: Chopin mediante sus creaciones musicales, Héctor reinterpretando estas a partir de lo erótico. Cada ritual tiene como fondo uno de los Nocturnos; sin embargo, la música no funciona como un telón de fondo, sino que está entrelazada íntimamente con el desarrollo del ritual¹⁷. El desarrollo de los rituales está intercalado

¹⁷ Ya desde los primeros rituales la función que cumplía la música era esencial, ya que permitía el estado de trance necesario para trascender el espacio profano. Como ejemplo de la importancia de la música en los rituales puede señalarse los dos mitos griegos más antiguos sobre esta: Orfeo y Dioniso. Si bien ambos mitos señalan la capacidad mágica de la música, existe una diferencia importante entre ambos. Sobre esto, Fubini señala lo siguiente: “Orfeo canta y se acompaña su canto con los sonidos procedentes de la lira; desde sus orígenes, la facultad de hechizo atribuida a la música por los antiguos griegos deriva, sin embargo, de dos elementos diferentes, aun cuando ambos se hayan dado siempre totalmente fundidos: la palabra y la música, la poesía y el sonido, elementos a los que se le podría denominar, incluso, la *razón*

con pequeñas notas sobre la partitura de los Nocturnos y un breve comentario sobre cómo tocar las partes mencionadas. La presencia de estas notas no es azarosa, sino que es importante reparar en ellas porque completa el sentido de los rituales. Primero, ayuda con el criterio de verosimilitud, puesto que Héctor menciona que sus anotaciones sobre Blanca, Elisa y Verónica las realiza sobre las partituras que está estudiando: “La mente se me va al sábado y a nuestro ritual de la flor. Y no veo mejor lugar para narrar estas impresiones que aquí, junto a las acotaciones que hago a las partituras”. (16); por lo tanto, estas “impresiones” son, al principio, notas marginales que acompañan las anotaciones sobre cómo tocar los Nocturnos. Segundo, la función más importante de estas notas es que, estructuralmente no solo indican cómo ejecutar los Nocturnos, sino también cómo se llevan a cabo los rituales, para notar esto es importante reparar en qué momentos de la narración se introducen estas notas.

Un ejemplo de cómo estas anotaciones ayudan a crear la atmósfera de la narración se encuentra en el primer ritual. La primera anotación, la que encabeza el ritual, indica cómo se crea “la figura” musical, y, acto seguido, la escena que se narra es la visión de Blanca sentada en una banca; ella se constituye, así, en la figura. El ritual transcurre lentamente, y Héctor se pregunta cómo manifestar el amor en silencio; esta pregunta será el “tema” del ritual. Pronto, Héctor comete un error en el transcurso de este y Blanca “se apartó de mí [Héctor] con la violencia del que despierta de un mal sueño: se puso en pie, recogió el bolso y la flor y se alejó por el camino de tierra y hojas” (15). Héctor, al verla alejarse, decide seguirla. La narración se interrumpe en este momento por una anotación musical: “*En la partitura: sotto voce, comienzo del segundo tema, el acompañamiento persiste con la misma figura*” (15) [en cursivas en el original], y una

y la *fantasía*. A Orfeo se le ha representado siempre en actitud serena y contenida, mientras que la leyenda pretende hacernos creer que fue desmembrado por las bacantes o —según otras versiones— transformado en cisne. Dioniso, en cambio, obtiene sus potestades exclusivamente del instrumento propiamente dicho, del sonido sugestivo emitido por la flauta, que descarta obviamente, tanto el canto como la poesía. Dioniso lleva a cabo su rito únicamente con la ayuda de la música, que se vuelve más grandiosa aún por medio de la danza que la acompaña. De esta manera, a Dioniso se le ha representado siempre como un bailarín, poco más o menos siempre, como si con ello simbolizara las fuerzas primigenias puestas en movimiento gracias al potencial inmerso en el sonido. De aquí que el embeleso órfico sea distinto al furor báquico. (1997: 42). La música, entonces, era entendida como hechizo conciliador de opuestos o como furor. En *Silencio de Blanca*, los Nocturnos ejercen un hechizo en los participantes del ritual, pero es un hechizo que no depende de las palabras, no es verbal, sino báquico, ya que lo que se busca en los rituales es el silencio, la negación del lenguaje verbal; sin embargo, tampoco generar furor, es un furor siempre contenido: una mimesis de furor que el lenguaje del ritual (el código de silencio y demás claves) impide que se desborde. Por lo tanto, la música de los Nocturnos, a caballo entre Orfeo y Dioniso, se convierte en el elemento clave de los rituales.

explicación de esta. La indicación “sotto voce” da cuenta del matiz¹⁸, es decir, de la intensidad del pasaje señalado. En este caso, “sotto voce” significa murmullo, y, según la explicación que da Héctor, el cambio del pasaje se debe dar de manera lentísima de tal forma que el cambio no sea abrupto. Esta explicación, sin embargo, no solo señala el cambio de tema en el Nocturno, sino también en la narración. Líneas arriba se indicaba que Blanca se aleja de Héctor, luego él explica que no la persigue, sino que la acompaña, la transición entre escenas sucede “sotto voce”. Este ritual, por lo tanto, está dividido en dos momentos: primero, la intención inicial de Héctor de transmitir el amor en silencio se inicia en una banca en el parque; y, luego, las escenas transcurren mientras ambos caminan y se “acompañan” mutuamente. La anotación al Nocturno divide estos dos momentos del ritual e indica que la transición no es brusca, después de todo, Blanca no huye y Héctor no la está persiguiendo, ambos se acompañan. El cierre de este capítulo empieza con una anotación al final del Nocturno: “El regreso al tema debe ser muy suave: la mano izquierda continúa su comportamiento mientras la derecha realiza la transición en *legatissimo*. Entonces vendrá ese momento dulce, el encuentro con la melodía inicial en modo menor, apagada, lánguida. Siempre demasiado brusco: es necesario repetir este pasaje” (21), que indica cómo termina el ritual pese a los cambios: de manera lenta y no abrupta salvo al final, y la necesidad de repetir este. En cierta medida, este final que obliga a Héctor a querer repetirlo enmarca el diálogo con Lázaro, cuando Héctor lo encara por su consumo de drogas. El cambio del encuentro con Blanca a esta conversación con Lázaro, un cambio que va de lo sagrado a lo profano, puede interpretarse a la luz de esta anotación al Nocturno, como un cambio abrupto que señala la no continuidad de estos planos de la realidad. La relación que ambos personajes (Blanca y Lázaro) entablan con Héctor se explicará a continuación.

Existen dos personajes que representan, en cierta medida, a cada uno de los espacios en los que se desplaza Héctor. Estos son Blanca y Lázaro. La primera es, como ya se mencionaba, la amada ideal, aquella con quien Héctor se encuentra los sábados para llevar a cabo los rituales. El segundo, Lázaro, es el hermano menor del protagonista. La clave de la novela radica en el dato oculto que se revela al final. Este dato es que Lázaro y Blanca son la misma persona: Héctor ha creado a Blanca sobre el cuerpo de su

¹⁸ Los matices “sirven para dar una idea de las intensidades generales de una obra, [aunque] no sirven para indicar todas las sutilezas de las inflexiones de una frase musical” (Abromont, Claude y Eugéne de Montalembert 2005: 235)

hermano menor. Entonces, es a partir de una misma persona que se configuran dos tipos de espacio con los que se vincula el protagonista: un espacio ritual-sagrado y otro rutinario-profano. Recordemos que estos espacios necesariamente no son extensiones físicas sino que a través de las hierofanías pueden ser cualquier objeto o cuerpo, después de todo lo importante es que comuniquen con lo sagrado: “La piedra sagrada, el árbol sagrado no son adorados en cuanto tales; lo son precisamente por el hecho de ser hierofanías, por el hecho de ‘mostrar’ algo que ya no es ni piedra ni árbol, sino lo sagrado, lo ganz andere”. (Eliade 1985: 19) Por lo tanto: “Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante”. (Eliade: 1985: 19) Entonces, siguiendo esta idea, se tiene que el espacio profano es el cuerpo de Lázaro y la hierofanía, al manifestarse en el instante en el que Lázaro cubre su cabello con la peluca, convierte este cuerpo en sagrado, en un ente completamente diferente. Quizá esta sea una de las razones por las cuales Héctor escapa al tabú del incesto.

De acuerdo con lo expuesto, se puede afirmar la existencia de dos espacios radicalmente diferentes: el sagrado, que se manifiesta con la figura de Blanca; y el profano, que corresponde al cuerpo de Lázaro. Debido a la diferencia entre ambos espacios corresponde analizar cada uno de manera más detallada, ya que la dualidad en la personalidad de Lázaro resulta representativa de la dualidad que Héctor ha establecido como su modo de vida: la existencia profana y la ritual. Por un lado, Lázaro es el vínculo más cercano con la realidad profana; por lo tanto, analizar la relación que han entablado ambos hermanos ayudará a explicar cómo ve Héctor lo profano y cómo se relaciona con este. Por otro lado, la relación con Blanca es el vínculo de Héctor con la realidad sagrada y los misterios de la creación; por lo tanto, analizar cómo se ordena este espacio ayudará a conocer más cómo funciona esta plano.

1.1.1 Blanca: pertenencia al mundo ritual

Blanca es el eje de los rituales y la metáfora de la existencia ritual de Héctor. Esta se convierte en su centro, puesto que, como señala Eliade, respecto a los hombres religiosos (en este caso, la “fe” de Héctor radica en la ficción que ha creado): “El hombre de las sociedades arcaicas tiene tendencia a vivir lo más posible en lo sagrado o en la intimidad de los objetos consagrados”. (1985: 20), ya que “... lo sagrado equivale

a la potencia y, en definitiva, a la realidad por excelencia”. (1985: 20) Por lo tanto, la verdadera vida, lo real, para Héctor es su existencia ritual, lo demás es resultado de la monótona rutina.

Los dos principales rasgos de la relación que han entablado el protagonista y su amante, y que saltan a la vista inmediatamente son la anulación del código lingüístico como medio de comunicación y la no concreción de la relación sexual; es decir, ellos mantienen una relación en la cual lo que se privilegia es el silencio y la no consumación del acto erótico. Por un lado, mantener el silencio es la regla fundamental del ritual. En ningún momento Blanca habla, a diferencia de Héctor, quien movido por la situación no encuentra otro código más que el lingüístico para manifestar sus emociones: “Blanca nunca me habla y yo procuro imitarla, aunque soy en esto como en todo— mucho menos constante” (16). Por otro lado, ninguno de los rituales tiene como fin la consumación del acto erótico, puesto que los rituales van más allá. Se trata de encuentros eróticos en los que prima lo estético: la vestimenta de Blanca, los movimientos, la música, entre otros; y la performance, lo cual acerca lo ritual a lo teatral.

Antes de analizar los aspectos mencionados, se pasará a analizar brevemente la presencia de Blanca en la novela. Ella hace aparición desde el primer capítulo. En este, Héctor explica cómo funcionan los rituales y su adoración por Blanca. Resulta interesante anotar que ella aparece de la mano con los Nocturnos, desde otro ángulo, ella se convierte en las anotaciones que Héctor escribe en los márgenes de las partituras. De esta manera, Blanca se convierte en un segundo texto, que se escribe en un lenguaje que va entre lo literario (específicamente lo narrativo) y lo musical: “Y no veo mejor lugar para narrar estas impresiones que aquí, junto a las acotaciones que hago a las partituras que estoy estudiando, quizás porque a su modo también son una forma de música”. (16) Héctor asimila, desde el principio, el lenguaje musical con el literario; pese a tratarse de códigos distintos, la presencia de Blanca los trasfigura y crea vínculos entre ambos. Estos vínculos pueden interpretarse, también, con la definición de hierofanía usada por Mircea Eliade. Como ya se señalaba, Blanca es una manifestación de lo sagrado en lo profano, es decir, un punto de contacto. Se puede, por

ello, entablar una relación entre lo profano y el código lingüístico (lo narrativo), por un lado; y, por otro, lo sagrado y lo musical¹⁹.

Blanca aparece en la novela introducida por los comentarios que va haciendo Héctor a las partituras. De esta manera, los Nocturnos indican el desarrollo del ritual y la aparición no solo de Blanca, sino de otros personajes. Por lo tanto, Héctor va entretejiendo, nuevamente, un diálogo directo entre música y código lingüístico. Incluso, las impresiones que recoge sobre Blanca y los rituales no tienen como objetivo “contar una historia”, sino que anulan el tiempo y el espacio como la poesía. La acción de la novela son las impresiones que Héctor va recogiendo tanto de los rituales como de su rutina, y cómo esta se ve trastocada por su “visión sagrada del mundo”. Héctor intenta conciliar ambas perspectivas en el último ritual, pero fracasa y con ello desestabiliza el ritual. Pero la misma naturaleza repetitiva de este, obliga a su repetición, ya que el tiempo en el ritual indica una renovación: volver cosmos al caos cíclicamente.

En el plano lingüístico, estos comentarios que Héctor teje alrededor de las partituras de los Nocturnos son considerados por él como música, de esta manera, él se vuelve autor de los rituales, y, en cierto modo, el intérprete en el mundo profano de la magnificencia de la música de Chopin y los misterios de su creación. En el plano musical, Héctor al “tocar” a Blanca “crea” música. Blanca se convierte así en un piano de carne y hueso. De esta manera, también se entiende que la música, entendida por Héctor, posea una esencia etérea, ficcional, al igual que Blanca. Estas impresiones que recoge Héctor, al estar narradas en primera persona, muestran una visión particular del mundo, ya que describe de manera “inocente” sus relaciones con Blanca. Lázaro no irrumpe en ningún momento ninguna de estas escenas, salvo al final cuando se quiebra la división entre sagrado y profano. Pese a la fuerte carga erótica de los encuentros con Blanca, estos no tienen como fin perverso corromper a Lázaro, después de todo, es Blanca y no Lázaro quien toma parte de los rituales. Para Héctor, la identidad de Lázaro queda anulada en

¹⁹ Esta relación de lo artístico como música se relaciona, también, con la negación de la función del código lingüístico que es comunicar. A diferencia de este código, la música no posee significado, es puro significado. La poesía, a diferencia de las narraciones, también comparte esta característica de la música. Como señala Octavio Paz: “La relación de la poesía con el lenguaje es semejante a la del erotismo con la sexualidad. También en el poema —cristalización verbal— el lenguaje se desvía de su fin natural: la comunicación” (2001: 13); es decir, al igual que el erotismo suspende el fin de la sexualidad: la procreación, la poesía suspende el fin del lenguaje: la comunicación.

cuanto Blanca hace aparición en el cuadro. El único punto en la novela que pone en crisis esta división y que cuestiona a Héctor es la mirada de Verónica, que se revela como la mirada del mundo profano: no hay sacralidad en estos encuentros, sino perversión. Blanca no existe, es solo Lázaro travestido.

Respecto a los espacios que sirven como escenario para los rituales, estos se ven trasfigurados ante los ojos de Héctor con la presencia de Blanca. Estos lugares correspondientes al ámbito público o al privado se transforman y adquieren una cualidad teatral, ya que se vuelven escenario de la representación que ejecutan Héctor y Blanca en su intento por alcanzar el placer sin consumarlo. Otro hecho que contribuye a brindar una cualidad teatral a estos encuentros rituales es que varios tienen “espectadores”, especialmente en los espacios públicos, pero no se trata de espectadores voluntarios que posean el mismo código de la actuación, sino de transeúntes desprevenidos. Sin embargo, estos espectadores casuales, debido a su pertenencia al espacio profano, carecen de importancia para Héctor; por ejemplo, dice este respecto al ritual de la rosa que ocurre en el parque El Retiro: “No era aquella una zona especialmente frecuentada del Retiro, menos en esta época del año y con la tarde declinando, pero aun así había curiosos. No me importó. Han dejado de importarme las cosas con Blanca”. (18) Por lo tanto, Héctor, al no considerar importante la presencia de espectadores durante la ejecución del ritual, puede proseguir con esta tranquilidad, incluso considera que el “público” añade una cuota interesante al ritual, debido a que a este le parece divertido imaginar qué historias son las que elaboran los otros al verlo, es decir, cuál es la lectura y la respuesta ante el ritual por parte del plano profano, desconocedor de las claves y el sentido del plano sagrado: “Para los curiosos que nos habían contemplado –parejas de diversas edades, incluso niños, éramos los protagonistas de una breve escena romántica. Me pregunté con interés que historia imaginaría cada uno de ellos sobre nosotros: por pura similitud, cualquier historia inventada sería cierta” (20). Sin embargo, los rituales son leídos, usualmente, por los espectadores como actos obscenos carentes de la ilusión que Héctor recrea con sus palabras al anotarlos o simplemente son ignorados. Héctor, si bien no anota directamente las opiniones de otros, sí registra las reacciones de los transeúntes. Por ejemplo, durante el ritual del espejo, Héctor y Blanca escogen como escenario un museo y, luego, se dirigen a los ascensores exteriores de vidrio para ubicarse frente a

frente; debido a que el ritual consiste en la imitación, ambos empiezan a tocarse sabiendo que el otro imitará sus movimientos como si fuera su reflejo. Al principio están solos, pero luego irrumpe un peatón desprevenido, su reacción es registrada por Héctor: “El ascensor se detiene a media altura y entra gente. Un hombre se coloca entre nosotros, calvo y delgado como un fiel de balanza, y arruga el pequeño rostro al contemplar los tanteos de Blanca” (56) En otros casos, los transeúntes ignoran los rituales: “Vigilo el cristal opuesto: algunas figuras se acercan. Abandono su falda un instante, simulo abrazarla, descuelgo el auricular, las figuras toman forma, pasan junto a nosotros, nadie nos observa, o quizás alguien, pero nuestra ternura no les interesa” (127). La única reacción del mundo exterior que Héctor considerará importante para el desarrollo del ritual, y que afecta a este hasta desequilibrarlo es cuando él decide presentar a Blanca ante Verónica, es decir, cuando expone el ritual completamente ante una mirada perteneciente al mundo profano.

1.1.2 Lázaro: contacto con lo profano

Lázaro es el hermanastro menor de Héctor, tiene 18 años y casi no se menciona nada sobre él, salvo que consume drogas y que su presencia no pasa de ser una sombra en el departamento que comparte con Héctor. Podría resumirse la presencia de Lázaro de esta manera, si es que esta no fuera clave para comprender la novela, ya que, al final de esta, se revela el gran secreto detrás de la figura de Blanca, ella no existe: solo se trata de Lázaro con ropas de mujer.

Como ya se ha mencionado, Lázaro es el cuerpo sobre el cual se manifiesta lo sagrado. Por lo tanto, Lázaro es lo profano por excelencia. Debido a esto, Héctor se comporta con él como hace con todo aquello que no pertenece directamente a su plano ritual, es decir, todo aquello que no involucre a Blanca ni a Chopin. La existencia de Lázaro para Héctor ha perdido casi todo su valor, salvo la responsabilidad que tiene con él como hermano mayor y que se centra básicamente en que este sobreviva:

En su día ya abandoné todo interés por insistirle a Lázaro que estudiara: sé que lleva varios meses –quizás más de un año– sin acudir al colegio donde tantos cursos ha repetido. Hace tiempo que me he acostumbrado al trámite de pasarle una pequeña cantidad de dinero para sus gastos diarios sin hacer más preguntas. Por lo mismo, apenas me interesa lo que hace o con quién lo hace, adónde va cuando sale por las noches y dónde

pasa estas últimas cuando no regresa. Así que tampoco me importa la compañía que traiga a casa. (121)

Sin embargo, pese a que Lázaro se desplaza por la novela y por la vida de Héctor como una sombra o un fantasma²⁰, es el motivo por el cual su hermano entra en contacto con lo profano, al punto de cuestionarse su universo privado y su ficción: la existencia de Blanca. Al final, cuando los rituales entran a una etapa de suspensión indefinida, es Lázaro quien los retoma y obliga así a la repetición de estos. Es él quien, de alguna manera, también ha sido absorbido por la existencia ritual y quien, probablemente, también considera que su “verdadera vida” es su existencia como Blanca.

Lázaro se presenta como la metáfora de la vida profana de Héctor, y se caracteriza por su oposición al espacio ordenado de la realidad sagrada. Según Elíade:

...la revelación de un espacio sagrado permite obtener “un punto fijo”, orientarse en la homogeneidad caótica, “fundar el Mundo” y vivir realmente. Por el contrario, la experiencia profana mantiene la homogeneidad y, por consiguiente, la relatividad del espacio. Toda orientación verdadera desaparece, pues el “punto fijo” no goza ya de un estatuto ontológico único: aparece y desaparece según las necesidades cotidianas. A decir verdad, ya no hay un “Mundo”, sino tan solo fragmentos de un universo roto, la masa amorfa de una infinidad de “lugares” más o menos neutros en los que se mueve el hombre bajo el imperio de las obligaciones de toda existencia integrada en una sociedad industrial. (1985: 27)

La vida profana de Héctor se caracteriza por haberse convertido en un escenario neutro y fragmentado donde los espacios solo adquieren sentido e importancia cuando se convierten en escenario de ritual, es decir, cuando se ven trasfigurados ante la presencia de Blanca. Es relevante señalar que la vida cotidiana de Héctor se compone de espacios fragmentados que apenas si son enunciados. Esto demuestra la profunda escisión que separa los escenarios que se constituyen en tablados del ritual y los que no. Estos espacios, incluso, pasan como escenografías carentes de sentido o como escenarios que

²⁰ Debe señalarse que la existencia de Lázaro en la vida de Héctor caracterizada como una sombra, corresponde con la existencia de un resucitado, solo que en clave opuesta. El nombre de Lázaro es simbólico en la tradición cristiana, es un personaje del Nuevo Testamento “hermano de Marta y María y amigo de Jesús. El relato de su resurrección, a los cuatro días de su muerte (San Juan, XI), es una de las escenas más conmovedoras del Evangelio. La humanidad tiene escrito en Lázaro el destino de su inmortalidad, ya que la resurrección corporal de Lázaro es un símbolo de la resurrección futura”. (Pérez Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*, p. 280).

portan la particularidad somnolienta del protagonista a la espera del futuro encuentro ritual con Blanca. Por ejemplo, su estudio en el conservatorio es descrito como teatral; sin embargo, es un tablado carente de función. Dice Héctor sobre este espacio: “Voy a las clases por la mañana, a mi pequeño despacho encortinado misteriosamente con un telón turquesa cuya utilidad siempre me ha superado, pues nada oculta detrás salvo la pared, y debido al cual toda la estancia adopta aires de teatro” (34). Pero, este escenario simboliza también su rutina como profesor, la cual resume de la siguiente manera: “Vengo de las clases a mediodía, pero sigo percibiendo ese invasivo olor a piano nuevo, y a lápiz puro, y a adolescentes” (34). Las palabras clave para comprender el tedio que le ocasiona esta situación son los adjetivos invasivo, nuevo y puro. Estas reflejan lo opuesto a la realidad sagrada, donde se privilegia lo “antiguo”, pero que no envejece porque siempre se repite, aquello que vive en un eterno presente. Esto queda simbolizado por el olor y el sonido que marcó y definió la vida de Héctor: “era un piano tan antiguo que sus teclas poseían voz doble, la nota musical y el quejido de la madera. Sonido de madera, madera dulce, olor a música vieja por toda la habitación, melodía de madera que se alzaba con una fragancia” (62). Por lo tanto, el recuerdo del piano se vuelve una experiencia completa, que se presenta como señal de la realidad verdadera creada por la música y, pese a ello, es abarcable por todos los sentidos, no solo el auditivo.

Dos espacios importantes, sin embargo, son el piso donde vive Héctor y el consultorio de la doctora Verónica Arcos. El primer lugar, es importante puesto que representa la vida cotidiana con Lázaro y también el lugar donde Héctor imparte clases privadas de piano. El espacio apenas es descrito y sirve solo para resaltar la ausencia de Lázaro:

Vivimos solos él y yo, de modo que mi hermano puede disponer de una buena parte del piso para estar a sus anchas. De hecho es así, porque posee un amplio y cómodo dormitorio y un cuarto-estudio adyacente. Sin embargo, apenas los frecuenta: la cama plegable siempre está hecha, los libros colocados en un orden casi monótono, su pequeño trofeo de natación invadido de polvo, la foto de mamá y papá bocabajo, quizás por error, pero para toda la eternidad. Lo que más utiliza es su equipo de música, aunque con auriculares—para no molestarme—, áisque su presencia en casa constituye casi siempre un débil susto para mí, casi un allanamiento de morada por parte de un extraño que crece día a día—ya con dieciocho años recién cumplidos. (23)

De esta manera, se aprecia el poco contacto espacial que tienen ambos personajes, pese a ser hermanos. Incluso, sus conversaciones suelen ser breves a pesar de que giren en torno a un tema grave. Por ejemplo, la conversación que origina el reencuentro de Héctor con lo profano es la que se enfoca en el consumo de drogas por parte de Lázaro:

Me dijo entonces que sólo eran canutos, marihuana, pero yo le dije que me daba igual: era droga, y la droga mata. En realidad no fue una discusión: Lázaro y yo jamás discutimos, tan sólo intercambiamos opiniones. Yo le expliqué lo que iba a hacer, también con suprema tranquilidad: pediría hora para él con un psicólogo o un médico, un profesional que le ayudara sobrevivir sin muletas de ese tipo. Le dije igualmente que había tirado a la basura todos los canutos, o lo que fueran. (25)

La conversación termina con la pregunta de Lázaro si puede retirarse a su habitación, hecho que evita que comente la intromisión de Héctor a su vida y que va en contra de su acuerdo tácito de no interferir uno en la vida del otro. Pese a este acuerdo, Héctor considera que este sí es un tema en el que deba intervenir. La razón a la que él alude es que la “droga mata”; por lo tanto, esta va a causar daño en Lázaro, y, en consecuencia, en Blanca.

El segundo lugar es el consultorio de la doctora Arcos. Héctor acude a este lugar en busca de ayuda profesional, debido a la conversación que tiene con Lázaro, y su deseo de impedir que este siga consumiendo drogas. Acude solo; sin embargo, porque Lázaro se niega a ir: “Lázaro no ha querido venir al gabinete psicológico, como era de esperar, y yo no he deseado insistir: me he limitado a comentárselo y lo he abandonado casi sin aguardar su negativa” (46); por lo tanto, en su primera reunión con Verónica, esta se enfoca más en Héctor que en Lázaro, por lo que la conversación cambia de tema y con ella, también el espacio. Si bien este espacio es catalogado como profano debido a que ningún ritual se lleva a cabo en él, poco a poco va adquiriendo cierta connotación sagrada, en cuanto Héctor comenta que es músico y la conversación se traslada del tema de Lázaro al de Chopin. La figura de Chopin, entonces, crea vínculos entre los personajes, pese a que estos no compartan la misma visión de la vida (sagrada o profana). Al igual que la breve metamorfosis que sufre este espacio, la casa de Héctor también sufre una ligera transformación cuando dicta las clases de piano a Elisa y la va incursionando lentamente en el mundo del ritual. Por lo tanto, los espacios profanos,

por su condición caótica, como señala Elíade, tienen opción a transformarse y cambiar esta condición aunque sea por un breve lapso.

1.2 Blanca: centro del espacio ritual

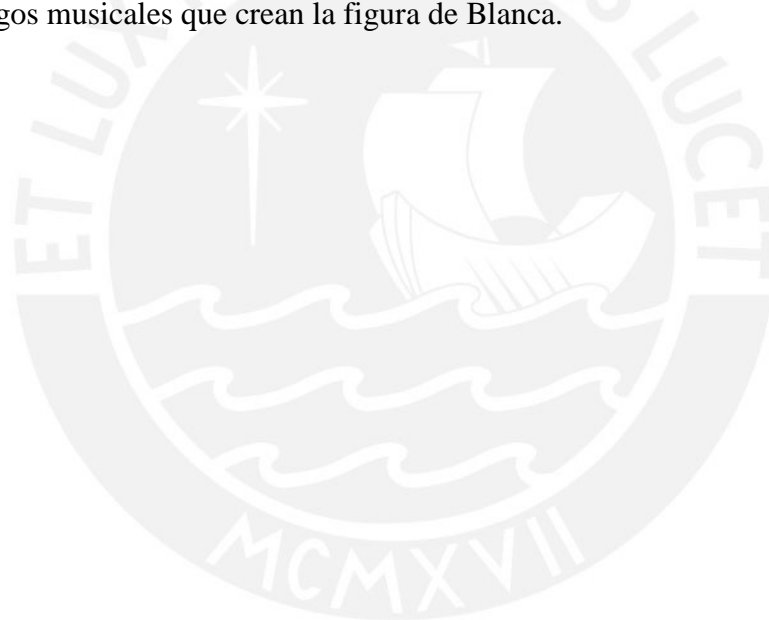
La figura de Blanca recorre todos los rituales, es decir, todos los capítulos de la novela. Su paso por estos trasfigura espacios y, en cierta medida, los sacraliza ante la mirada de Héctor. Además, para este, Blanca no es solo el medio para satisfacer fantasías eróticas de todo tipo, sino un medio para entrar en contacto con la noción de arte que él maneja y que se centra en la música (el arte por excelencia para Héctor), y que posee una cualidad etérea, ficcional, incluso de mentira que se ve reflejada en la existencia de Blanca, ya que ella no existe; por lo que, al igual que el arte, ambos son inalcanzables e inaccesibles. Por lo tanto, “penetrar” en los misterios de Blanca y la música solo ocasionaría quebrar la ilusión; por ello, lo único que está permitido es la contemplación o, a través de los rituales, llevar cada encuentro con lo sagrado al extremo, al punto de quebrar la ficción, forzando los límites, para obtener satisfacción de estos:

Lo supe: nada se puede hacer, porque somos incapaces de modificar lo inaccesible. La música, por ejemplo, no existe ya cuando se siente. Se pierde al escucharse, y, perdiéndose, llega. No puede alterarse aquello que se oye, porque al oírlo ya fue: de ahí su líquida belleza. Y es imposible quebrar el tranquilo misterio de Blanca: ése es mi límite. Aunque quisiera abalanzarme sobre ella, aun cuando deseara hacer añicos su hermosa obediencia, no podría: porque en ese instante dejaría de ser ella. Intentar penetrar en la escultura de mármol sólo sirve para desfigurarla: su propia posesión violenta la destroza. Comprendí todo esto, pero también me dio igual: hay ciertas verdades que se comprenden y se olvidan sucesivamente, como si fueran soñadas. (83)

De acuerdo con el fragmento citado, Héctor considera que la representación más cercana que tiene de la música es Blanca. Ambas son inaccesibles, porque dejarían de ser en el instante en el que uno intentara la posesión de estas. Por ejemplo, la música al ser considerada un “arte del tiempo, desaparece en el acto mismo de su ejecución, se desvanece sin dejar huella; las notaciones antiguas resultan, en relación con las modernas, demasiado imperfectas para poder servir como documento válido para su reconstrucción fidedigna; incluso los mismos instrumentos musicales gozan de una vida limitada en el tiempo y se hace difícil la reconstrucción después de su pérdida”. (Fubini

2001: 38)²¹ Además, al igual que la música, los rituales que Héctor ejecuta con Blanca, antes de que empezara a escribir sobre ellos, compartían esta característica de la música, eran actos de performance erótica sobre los que no existía un proceso de reflexión, incluso, pese a su constante repetición, no dejaban huella tangible de su existencia, solo el recuerdo. Héctor es consciente de esta relación entre sus rituales y la música en el momento en el que empieza a escribir sobre los primeros y, de alguna manera, empieza un registro histórico en el que irrumpe el elemento lingüístico para tratar de atrapar la fugacidad del ritual.

De acuerdo con lo expuesto, la imagen corporal de Blanca está altamente simbolizada porque representa lo que de alguna forma se convertirá en una reflexión sobre el arte y los problemas de la creación. A continuación, se pasará a explicar en qué consisten estos códigos musicales que crean la figura de Blanca.



²¹ Esta es una de las razones, por las cuales Fubini considera que la música no ha pasado por un proceso de historicidad, a diferencia de las demás artes.

1.2.1 Idealización y erotización de la amada

Blanca, además de ser la hierofanía de lo sagrado (lo artístico) en lo profano, también es en cierta medida una creación de Héctor hecha a partir del consentimiento de Lázaro: “Lo aficioné a los juegos desde niño: soy veinte años mayor que él y siempre me adoró. De niño era extremadamente hermoso, cualidad que no ha perdido todavía, jugábamos a disfrazarlo de dama, o de ángel...” (177). Blanca, por lo tanto, empieza su existencia como un disfraz que Lázaro acepta voluntariamente sobre su cuerpo²²; sin embargo, la repetición continua de estos hace posible que la ficción los supere a ambos hasta el punto en el que ya dejan de hablar sobre los “disfraces” y los encuentros pasan a llamarse “rituales”. Para Héctor estos rituales se han vuelto necesarios y han adquirido un matiz de sacralidad porque, como ya se ha mencionado, es a partir de la presencia de Blanca que él, como artista, explora los misterios de la creación musical; sin embargo, cuando este se ve interpelado por Verónica, responde desde una perspectiva profana, es decir, deja de lado todas sus reflexiones sobre el arte y explica los encuentros con Lázaro, ya no Blanca, desprovistos por el velo de la visión sagrada: “Lázaro y yo llevamos vidas independientes: ése es el trato (...) Los sábados practicamos un ritual previamente acordado. Nunca hablamos de los rituales ni antes, ni durante, ni después de realizarlos (...) A él le gusta disfrazarse y a mí me gusta verle: la ropa y los cuidados de su piel han corrido a mi cargo” (178) Mientras que con la presencia de Blanca los rituales adquieren un nivel sagrado, la mención de Lázaro como partícipe de los rituales, los banaliza hasta despojarlos de cualquier cualidad artística: se trata de un muchacho disfrazado de mujer que es “visto” por su hermano mayor²³. Los

²² El cuerpo de Lázaro se asemeja al cuerpo de los efebos que son representados artísticamente. Como señala Germaine Greer, “el pathos y la ironía de la condición del chico, cambiante y metamórfico por naturaleza, incrementan el placer de su contemplación. Lo que vemos en la vida suele desvanecerse antes de que hayamos tenido tiempo de disfrutarlo y sólo a través del arte el cautivador encanto evanescente de un joven se puede preservar de los implacables estragos del tiempo (2003: 11). En cierta medida, el cuerpo de Lázaro, si bien recubierto por el disfraz de Blanca, se conserva como modelo para la eternidad a través del texto “artístico” que escribe Héctor. Además, su juventud y su cualidad de efebo es lo que permite la existencia de Blanca. En cierta medida, Lázaro es un modelo: “De hecho, los artistas masculinos no empezaron a estudiar el cuerpo femenino pagando a mujeres para que les hicieran de modelos y posaran desnudas para ellos hasta el siglo XIX. Antes de ellos, los grandes maestros se habían tenido que conformar con los cuerpos de sus propios aprendices, de chicos espontáneos o de profesionales a los que tomaban como modelos de personajes femeninos. Así, primero dibujaban a los jóvenes desnudos y luego, con el objetivo de convertirlos en imágenes de *madonne*, les difuminaban los contornos, los envolvían en abigarrados ropajes” (Greer 2003: 9).

²³ En la cultura en la que vivimos el comportamiento de un adolescente es calificado de manera diferente a cómo se califica el comportamiento de un adulto: “Mientras el chico es chico, aquellos actos que deshonrarían a un cabeza de familia se perciben en él como aceptables e incluso normales; a fin de

mecanismos de la ficción quedan expuestos como si en determinado momento de una puesta en escena teatral se revelaran los libretos; disfraces y maquillajes de los actores; tramboyas y demás elementos del escenario.

Sin embargo, pese a que Blanca no es más que un disfraz que cubre el cuerpo de Lázaro, este está altamente codificado y resulta representativo estudiarlo para conocer más la noción de arte que maneja Héctor. Además, simbólicamente, los disfraces son parte fundamental de los rituales, puesto que este “puede ser concebido como reflejo del ‘aspecto distinto’ que las cosas y seres expresan en el mundo, con su individualidad, teniendo sus raíces en la Unidad primordial y originaria. Así, cada parcela del ser se disfraza para constituir un aparente ente autónomo” (Cirlot 2001: 176). A partir del disfraz, entonces, Lázaro asume una nueva identidad “aparentemente autónoma”: Blanca; no es autónoma, en este caso, porque es una creación de Héctor, y su existencia depende en gran medida de él. Mencionábamos, líneas arriba, que para Héctor lo musical permitía acceder a la esfera sagrada, representada y motivada por los Nocturnos de Chopin; mientras que, en oposición, lo lingüístico correspondía con lo profano. Por ello, todo lo relacionado con Blanca sirve como metáfora de lo musical, porque Héctor busca representar en ella aquello que no puede ser representado, ya que la música no puede ser puesta en palabras, pero Blanca, al ser una imagen, sí.

La elección del nombre de la amada no es casual, incluso el título de la novela, Silencio de Blanca, tampoco. Ambos hacen referencia a signos propios de la música, en este caso a las figuras musicales que son las encargadas de medir la duración del ritmo. Una de estas figuras es la blanca que “dura el doble que una negra²⁴, por lo que se dice que equivale a dos negras” (50). Sin embargo, no son solo los sonidos los más importantes en música, sino también los silencios. La duración de los silencios también se mide

cuentas, la juventud es el tiempo de ‘vivir a fondo’. Un joven puede adoptar un rol pasivo en el sexo tanto con hombres como mujeres aunque luego, tras el ritual de paso, esta práctica se verá ligada al pasado, pues el adulto deberá dosificar su simiente para cumplir con la solemne función reproductiva del sexo. De un joven no se espera un comportamiento autorrepresivo, porque su sexualidad es irresponsable, espontánea, autocomplaciente” (Greer 2003: 29). Por esta razón, Héctor no se inmiscuye en la vida sexual de Lázaro, apenas si menciona que este comparte su tiempo con un compañero (121). La relación entre Héctor y Lázaro también podría considerarse de esta manera, es decir, como una “experimentación” juvenil, salvo porque entre ambos hay un lazo de sangre que impide este tipo de relaciones.

²⁴ La negra, de acuerdo con Claude Abromont y Eugene de Montalembert, se identifica: “Cuando se toca, se golpea o simplemente se piensa en una pulsación regular, el tiempo que separa dos pulsos tiene por lo general una duración media cercana a un segundo, lo cual corresponde a los latidos del corazón. Esta duración básica es la que suele aparecer en las partituras con equivalencia de negra. Sin embargo, es importante recalcar que esta equivalencia depende de la elección de la unidad de tiempo, así como de la rapidez general de la obra en cuestión, es decir, de su tiempo”. (2005: 49)

usando las figuras musicales. Por lo tanto, el silencio de Blanca dura dos silencios de negra. Como se ve, la elección del nombre de Blanca no es casual, sino que su “figura” representa el ritmo que dirige la novela, pero para que la composición o pieza esté completa, también se necesita del silencio de Blanca, el cual es fundamental para que se lleven a cabo los rituales. Por lo tanto, Blanca no necesita hablar, puesto que la pieza clave que genera el sonido y el ritmo es la figura: el cuerpo disfrazado de Lázaro. Un pasaje que asimila la imagen de Blanca con la música es el final del ritual de la danza en el cual las escenas encuentran un equivalente con las anotaciones a la partitura de los Nocturnos, en este caso el Nocturno en mi bemol mayor opus 9 número 2. La anotación es la siguiente: “En la partitura: de repente, senza tempo, grupos de semicorcheas en la octava superior girando alrededor de una misma nota” (39). Esta anotación marca el final del ritual (senza tempo pertenece al grupo de anotaciones referidas al movimiento de la obra, significa “sin tempo”), ya no hay danza porque se ha comprendido el significado del ritual²⁵; sin embargo, todavía no terminan los sonidos, mientras estos van desapareciendo poco a poco, Héctor traza un paralelo entre estos y la salida de Blanca: “Mientras la música recapitulaba en paz ella se separó de mí, pero fue más un desprendimiento: primero apartó su cuerpo, después se deshizo de mis brazos, por último abandonó mis manos, mi mano, mis dedos, y retrocedió por fin hacia la oscuridad, ya en el vacío” (43). Blanca se aleja de Héctor y su cuerpo imita los últimos movimientos del Nocturno. Ella, por lo tanto, dice más estando en silencio; los movimientos de su cuerpo actúan como si fuera música. De esta manera, se ha podido comprobar cómo Héctor ha codificado elementos musicales en Blanca, que explican la regla más importante de los rituales: el silencio.

Por otro lado, resulta interesante señalar el inicio de la novela en el que se entretreje lo netamente musical con la presencia de Blanca:

Los dedos deberían acariciar con suavidad, apenas el roce de los extremos, como de puntillas, sin brusquedades, las muñecas flexibles, las palmas ahuecadas: transformar entonces esa caricia, imperceptiblemente,

²⁵ El sentido de este ritual es el de alcanzar el verdadero placer mediante la danza, que para Héctor significa una barrera que impide el contacto sexual de los cuerpos y que, sin embargo, lo acrecienta: “Desnudos en una cama no lo habiéramos sabido; jamás habríamos imaginado la pasión que puede surgir de la negación perenne del deseo que se reafirma: este terrible contraste entre pureza y cuerpos que constituye el baile” (38). Esta forma el verdadero placer sin consumir los encuentros es el gran tema de todos los rituales. Héctor busca encontrar diversas maneras de alcanzar esta forma de placer a partir de los múltiples rituales que realiza a modo de “variaciones” de un mismo tema musical.

en cuatro breves toques; al repetir, con ligereza, jugar sobre el mismo punto, cosquilleando casi, hasta terminar en el remanso de blanca. La otra mano, la izquierda, apenas se mueve: palpa y traza círculos sobre la superficie en un lentísimo masaje, casi levitando, como si quisiera percibir el calor de una piel sin llegar a tocarla o distinguir las palabras recibiendo en los dedos el aliento que las produce. Esa mano no debe variar, forma el dulce tejido que envuelve el cuerpo, crea la figura. La figura. (9)

El fragmento citado refleja la relación que traza Héctor entre lo musical y lo erótico. La descripción se centra en los movimientos de las manos al momento de tocar el piano (en este caso, el Nocturno en si bemol menor opus 9 número 1 que encabeza el ritual de la rosa) que forman a la “figura”, es decir, en este caso, a la figura musical, la blanca. Sin embargo, la descripción en una segunda lectura también indica que los movimientos de las manos, además de tocar el piano, pretenden capturar un ente vivo del cual parece que se perciben la piel y el aliento. Este intento por capturar al ser creado por la música termina con la enunciación de que se ha conseguido el objetivo, esto se evidencia con la mención de “la figura”. Además, es importante señalar que los actos de ejecución musical son, al mismo tiempo, de orden creativo y de orden físico, como señala Enrico Fubini en Estética de la música. La creación musical, según el autor, roza niveles físicos: “el ritmo de la creación, sus ritmos interiores, el flujo melódico y sus vibraciones, sus pausas, sus inflexiones, son hechos propios por el intérprete, que los vive físicamente en primera persona y los hace reales, audibles y palpables a través del concreto ejercicio de su arte, que es una operación al tiempo física y mental”. (2001: 53) Este compromiso del músico con la ejecución musical encuentra paralelo con el compromiso que Héctor establece con Blanca en cada encuentro que tienen, y que se ve reflejado en el pequeño fragmento citado: el intérprete da vida a la figura tocándola. Luego de este pequeño cuadro, donde se presenta a la “figura”, que mezcla la creación musical²⁶ con la erótica, Héctor inicia el relato de su encuentro con Blanca, y la primera visión que de ella tiene al inicio del ritual.

²⁶ En cierta medida, la interpretación musical es una forma de creación. Al respecto señala Fubini: “Muchos filósofos y musicólogos de nuestro siglo han puesto en evidencia cómo, en el acto de la interpretación, se oculta la verdadera naturaleza de la música, que es esencialmente improvisación. En la improvisación se hace evidente ese aspecto de la creatividad como impulso inmediato y, en parte, alógico, y la interpretación-ejecución es siempre un acto igualmente creativo de improvisación”. (2001: 53)

De acuerdo con lo expuesto hasta este momento, se puede hablar de un proceso de idealización de la amada; puesto que Héctor crea a Blanca a partir de ideas musicales y su trato con ella se efectúa de la misma manera. Esto es posible debido a que Blanca es presentada como una hierofanía, una manifestación de lo sagrado en un espacio profano caracterizado por la monotonía impuesta por la rutina, es decir, Héctor parte de sus nociones de arte y creación para dar forma a la figura, a Blanca. Sin embargo, resulta importante explorar cuál es esta noción de arte que plantea la novela. Héctor no analiza de manera explícita su propuesta de arte, pero brinda claves para una posible interpretación de este. Básicamente, el arte es ficción que raya con la mentira, como todo acto creativo lo importante no es lo verdadero, sino lo verosímil. Además, como acto creativo, este está vinculado con lo erótico, en el primer sentido que los griegos dieron a esta palabra²⁷: el orden y la creación; y, por lo tanto, con el deseo como fuente de todo acto creativo. Desear algo, comprende Héctor, es la base para cualquier acto creativo. Este deseo, en parte hedonista, se refleja en “la búsqueda del placer a ciegas” (50), a través de diversos medios. Este placer, en el caso de Héctor se encuentra en lo artístico; por ello, para alcanzarlo, se valdrá de lo musical y lo erótico, ambos hermanos porque ambos se centran en explorar la sensibilidad física que es capaz de llevar al artista-amante hasta un “más allá”, hacia un plano de trascendencia. Héctor señala al respecto que la música “nos convierte en seres muy sensibles” (50), y se valdrá de esta sensibilidad para explorar lo erótico al máximo, en cada ritual con Blanca. Según el triángulo del deseo mimético, Héctor aspira el ser de Chopin, es decir,

²⁷ Eros entendido como impulso erótico cosmogónico, según Pierre Grimal, se trata de un dios que actúa como “una fuerza fundamental del mundo. Asegura no solo la continuidad de las especies, sino también la cohesión interna del cosmos...”. (1984: 171), es decir, su “poder se extiende incluso más allá de la naturaleza viviente y animada: aproxima, mezcla, une, multiplica y varía las especies vivientes, como símbolo de amor, de unión, de afinidad universal”. (Pérez-Rioja 2008: 199). Sin embargo, Eros entendido como fuerza de conservación de las especies no se aplica a la relación que establecen Héctor y Blanca, debido a la relación “antinatural” de ambos; pese a ello, esta fuerza “procreadora” encuentra reflejo inmediato en el estímulo para la creación artística. Además, la concepción del amor que define Platón en el *Banquete* puede ayudarnos a explicar que el tipo de amor que mueve a Héctor hacia Blanca, no corresponde directamente con el impulso erótico-carnal como el que lo mueve hacia Verónica: “Platón, en su empeño filosófico, ha dotado a Eros de un valor trascendente en su función de orientar el alma humana hacia el cosmos divino, por encima del mundo sensible y de sus bellas apariencias pasajeras, en ese anhelo espiritual capaz de sublimar los impulsos eróticos nacidos del mundo corpóreo. Por eso, hay en él un evidente menosprecio de los placeres de Afrodita, que se satisfacen con la sensualidad y la belleza efímera. De algún modo vuelve así Eros en Platón a mostrarse como el gran *dáimon* de la *Teogonía* hesiódica, ese dios primordial que impulsó la creación del cosmos universal, aun siendo él un dios sin descendientes. Eros es la fuerza divina que imanta el cosmos y eleva el alma hacia el Bien y la Belleza última. Mueve el alma con fervor erótico hacia lo divino. (García Gual 2003: 144). Por lo tanto, Verónica correspondería al mundo sensible, mientras que Blanca hacia el mundo de las ideas y, según nuestra explicación, hacia el plano sagrado-artístico.

convertirse en un compositor musical de piano, este deseo se ve reflejado en Blanca. De algún modo, crea a Blanca para satisfacer este deseo por convertirse en un compositor, que no alcanza resultado, puesto que se siente incapaz de componer alguna pieza de su propia mano; sin embargo, como ejecutante, repite y, al mismo tiempo, recrea los Nocturnos de Chopin en una nueva versión de estos: relaciona cada uno con un ritual, es decir, compromete lo musical con lo erótico, ya que el deseo, el eros, es la base de toda creación artística, y esta fuerza es la que motiva cada ritual.

La función de Blanca en esta dinámica del deseo propuesta por Héctor es la de actuar como motor de creación. Ella, pese a haber sido creada por Héctor, se encuentra en un nivel de idealización que la ubica en el plano sagrado de la vida de este; por lo tanto, podemos decir que la obra de arte ha adquirido independencia propia: ha sido creada en un acto erótico, pero al mismo tiempo genera, en cada ritual, más actos eróticos-creativos que compensan la falta de creación musical, en sentido estricto, que padece Héctor. De acuerdo con esto, podemos trazar cierto paralelo entre Blanca y la Beatriz²⁸ de Dante, ya que esta: “...representa el arquetipo de todas las innumerables figuras femeninas en las que los escritores y artistas han comentado su investigación poética, buscando en ellas un factor de redención sustitutivo de Cristo (el “eterno femenino” que Goethe indica, al final del Fausto, como motor de trascendencia)” (Pinto, Raffaele 2010: 43). Blanca representa para Héctor la “salvación” de su vida monótona y, más importante aún, el motor de creación, lo que la termina colocando en un plano de trascendencia, puesto que está más allá de lo profano. En cierto sentido, se puede hablar de cierta sublimación religiosa de la imagen de Blanca, en cuanto es la promesa de otra realidad: la artística-sagrada. Además, Beatriz para Dante representa el ideal femenino absoluto, del mismo modo como lo es Blanca para Héctor, ya que considera que esta pertenece al espacio sagrado, es decir, el espacio del arte. A diferencia de la imagen idealizada de Blanca capaz de crear obras o encuentros artísticos, Héctor escribe sobre Verónica lo siguiente:

²⁸ Sobre la existencia de Beatriz, Pérez-Rioja señala: “Si negar la existencia de una Beatriz histórica —dice Santayana— parece violento y gratuito, más falso sería aún no advertir que Beatriz es también un símbolo. En efecto, Beatriz fue una mujer real, idealizada en la mente de Dante hasta el punto de transfigurarse en una criatura celestial, luz e imagen de dios, símbolo teológico para el poeta, y para la posteridad, el mito más sublime de la idealización de la mujer amada, o, mejor dicho, de la mujer soñada” (2008: 94)

Su cuerpo excitaba, es cierto, pero la exageración de su figura y de sus rasgos lo presidía todo. Me tranquilizó hallarla tan carnal: pensé que ella era una mujer y yo un hombre, y que nadie soñaría con nuestros ojos, ni con la silueta de nuestros labios; nadie podría convertir nuestro encuentro en poesía ni lo complicaría con falsos recuerdos. No: jamás haríamos historia, y eso me devolvió todo el interés por proseguir. Tan diferente de Blanca y de todo lo que significaba que me felicité por la adecuada decisión: de vez en cuando es bueno tomar tierra. (p.71)

Esta sentencia que circunscribe a Verónica en lo carnal, lo profano, por ende, lo no-artístico; eleva a Blanca al nivel de idealización que estamos exponiendo: ella es una mujer ideal, una mujer inexistente; por ello, tampoco puede “penetrar” en sus misterios, porque no existe, y si lo hiciera, dejaría de existir.

La dinámica del deseo que establece Dante con Beatriz puede resultar ejemplificadora para el caso de Héctor. Raffaele Pinto señala que para Dante: “será cada vez más claro que el deseo es un recurso esencialmente expresivo, y que la unidad sustancial de la persona, ser material y espiritual a la vez, se fundamenta, en su búsqueda de la felicidad, en el despliegue poético de sus potencialidades, inmanentes a la propia humanidad”. (2010: 19) La dinámica del deseo funciona en Dante en

... dos movimientos, desde fuera hacia dentro (la imagen femenina que entra en la mente y la invade, dominándola, con su presencia arrebatadora) y desde dentro hacia fuera (la palabra que, manifestando la dependencia religiosa del amante, se sacraliza como testimonio poético de su culto a la mujer)... El deseo funciona, en efecto, por un lado como conmutador de las cosas en objetos mentales (fantasmas imaginarios), y por el otro como motor de la actividad expresiva y comunicativa. (31)

En el caso de Héctor, en cambio, los encuentros con Blanca debieran reflejarse en producción musical, sin embargo, estos encuentros terminan generando un registro escrito. De este modo, entran en conflicto las nociones artísticas que Héctor maneja. Por un lado, el plano sagrado tiene como cúspide y centro a la música, esto tiene como consecuencia la imposición del silencio como clave del ritual; por lo tanto, se anulan los códigos lingüísticos como medio de comunicación. Por otro lado, el plano profano se caracteriza por tener el código lingüístico como base de la comunicación, lo cual es radicalmente opuesto al plano sagrado. Héctor, en lugar de componer piezas musicales

en sentido estricto²⁹, empieza a escribir, es decir, a usar el código lingüístico para, de alguna manera, capturar y reflexionar sobre sus encuentros con Blanca, además, para reflexionar, a su modo, sobre su modelo de creación artística: Chopin. Sin embargo, esta reflexión escrita no puede representar del todo la ejecución de los rituales, puesto que estos son música y, en este caso, la reflexión escrita se comportaría como un sistema de notación, pero como ya mencionábamos, de acuerdo con Enrico Fubini, las notaciones no logran representar del todo la música, porque esta depende en gran medida del ejecutante y los ánimos de este. Por ello, Héctor siente que, al usar el registro lingüístico como notación de los rituales no puede hablar propiamente de acciones, sino pasa a describir cada encuentro como si se tratara de imágenes:

Me gustaría, por lo tanto, narrar nuestro encuentro del sábado sin reflexionar sobre él: sucedió, simplemente, y nosotros hicimos lo que quisimos hacer. Ninguno de los dos llegó a meditarlo, y el final —si de eso se trató— fue recién creado. Desearía decir, por ejemplo, que la seguí hasta alcanzarla por fin entre los árboles, hacia donde se había dirigido, pero me equivocaría, y lo mismo si hablara de “perseguir”, “huir” o “lejanía”: solo si se entiende que “ir tras ella” era “ir con ella” puedo continuar, no tengo otra forma de expresarlo.

Es posible que todo resulte menos complicado si hablo de imágenes: tengo en la cabeza la visión de dos botones blancos y simétricos, los que adornaban su gabán negro por detrás, sobre una especie de ancho cinturón de la misma tela de charol. Tengo esa imagen aquí, conmigo, y quisiera compartirla: el lento, rítmico balanceo de sus caderas, el vaivén de sus pasos, pero sobre todo aquellos botones casi a la altura del inicio de sus nalgas, ondulando ante mis ojos, y su talle delgado, su silueta femenina, el pelo blanco en cascada sobre la espalda. (17-18)

Se puede apreciar que los encuentros, más que acciones, representan o describen los recuerdos que de estos conserva Héctor como si se tratase de imágenes, que sería una representación más efectiva de los sonidos o la música particular que la presencia de Blanca crea. Enrico Fubini explica que durante el Romanticismo se privilegiaba la música sobre otras artes, en especial la poesía. Incluso, si bien algunas composiciones, como los poemas sinfónicos, iban acompañados por texto:

²⁹ Para Héctor, cada encuentro con Blanca es entrar en contacto con lo sagrado-artístico; por lo tanto, cada uno de estos, al ser actos eróticos, son actos creativos.

éste se disuelve en lo puramente musical (...) No es la música lo que viene a definir los sentimientos expresados en el texto poético, sino que es sobre todo el texto que se disuelve completamente en el *fluir* de los sonidos. Se podría decir que el texto constituye el antecedente, el motivo emotivo, que después será totalmente absorbido y casi quemado por el flujo musical, casi un *input* inicial para llegar posteriormente a otras esferas, a otras regiones del espíritu: para Hoffmann, es el “anhelo del infinito lo que constituye la esencia del Romanticismo”, y, para, Wackenroder, es el impulso a liberarse “de la envoltura terrestre” a fin de elevarse “con las notas de la música en un movimiento de danza, desde la tierra hacia lo alto”. (2007: 39)

El texto, en cada ritual, es el motivo que elige Héctor, sea la rosa o la danza, pero este motivo se disuelve en cuanto empieza el ritual. Por ello, luego de pasado este, Héctor opta por describir imágenes más que narrar (acto que si realiza cuando cuenta sus avatares cotidianos), porque considera que las palabras no son suficientes para atrapar la magia del ritual, como son insuficientes para atrapar la música o tener la capacidad de transmitir experiencias como señalan los románticos³⁰. Además, Héctor evita reflexionar sobre los encuentros; sin embargo, debido al uso del código lingüístico no puede evitarlo, por ello, no solo anota los encuentros con Blanca, sino los que lleva a cabo con Elisa y Verónica. Incluso, introduce otro texto dentro de sus anotaciones en el que se dedicará a la reflexión total de sus encuentros y su noción de arte, este texto tiene como meta la elaboración de una biografía ficcional de Chopin, cuyo análisis se efectuará en el siguiente capítulo.

De acuerdo con lo expuesto, se ha analizado el proceso de idealización por el cual pasa Blanca. Ella, al ser una hierofanía que establece contacto entre los dos mundos: el artístico y el profano, es una imagen que vincula dos polos opuestos de comunicación: el musical, privilegiado en el plano artístico; y el lingüístico, que resulta una “notación”

³⁰ Sobre esta división entre música y lenguaje, Fubini señala que estos “se divorcian poniendo en evidencia la decadencia y la corrupción del mundo moderno: ‘en todas partes el lenguaje está enfermo, y la opresión de esta monstruosa enfermedad pesa sobre todo el desarrollo humano’ (Nietzsche, Richard Wagner en Bayreuth). La fuerza del lenguaje ‘se ha acabado por este estiramiento excesivo en un breve espacio de tiempo de la civilización moderna, de manera que el lenguaje ahora ya no puede conseguir su único y verdadero objetivo: hacer que los que sufren se comprendan entre sí en las aflicciones más elementales de la vida’ (ibid.). Un [sic.] música auténtica que resuene ‘en medio de esta humanidad plagada’ no puede más que expresar ‘el sentimiento justo, enemigo de cualquier convención, de cualquier alienación artificial e incompreensión entre hombre y hombre: esta música es retorno a la naturaleza, mientras que es al mismo tiempo purificación y transformación de la naturaleza (...)’ (ibid.)” (2007: 25-26). El lenguaje, entonces, no es un elemento confiable para la comunicación e integración; en cambio, la música sí puede lograr esto. Héctor realiza la misma distinción: la música crea un nuevo espacio y es más confiable que el lenguaje, pero este nuevo espacio no es uno integrador, no busca establecer vínculos con la comunidad. En cierta medida, la alta función que los románticos otorgaron a la música queda pervertida en Silencio de Blanca.

o un registro de los encuentros. Si bien Blanca es una imagen ideal, esta está altamente erotizada. El ideal femenino que se inicia con Beatriz y Laura describía el rostro de la amada, desde el cabello hasta el cuello, y sus manos; a diferencia de estas descripciones sutiles, la imagen del cuerpo de Blanca es ampliamente descrita, mientras que el rostro permanece oculto. El detalle más claro de este fugaz retrato erótico es la peluca que cubre el cabello de Lázaro, y que debido al nombre de la amada es de color blanco (se simboliza así, físicamente, el significado musical del nombre). En los diferentes rituales el cabello va suelto o sujetado, si bien lacio o bien ondulado. El cabello en todos los rituales cumple la función de enmarcar el rostro de Blanca y, en cierta medida de ocultarlo. El rostro nunca es descrito, salvo por algunas referencias que indican que este está maquillado. En los rituales que se realizan en espacios públicos, como el ritual del espejo, el ritual de la rosa o el ritual de la espera, el rostro va protegido por gafas de sol que tienen la función de ocultar el rostro, puesto que, esto no se menciona, tienen la función de eliminar la presencia de Lázaro de cada encuentro. En cambio, en los rituales que se realizan en espacios cerrados, como el ritual del castigo o el ritual de la danza, el rostro de Blanca va descubierto, pero no se menciona ninguna característica física de este, salvo la conmoción que genera en Héctor; por ejemplo, en el ritual de la danza, este señala: “Los largos cabellos de nieve se hallaban ondulados, y su rostro dentro, evocaba un antiguo cuadro, una de esas caras que se guardan en estuches, se recrean en miniaturas y provocan nostalgia y dolor cuando son contempladas por desconocidos”. (36) Además, como ya se mencionó anteriormente, este rostro va maquillado, es decir, se cubre este con una máscara que evita el encuentro directo entre Héctor y Lázaro. El símbolo de la máscara, en este caso, representa lo oculto que “tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser” (Cirilot 2001: 308), es decir, favorece el cambio de Lázaro a Blanca.

Si bien el rostro permanece oculto y ajeno a la descripción, el cuerpo de Blanca está expuesto. Líneas arriba mencionábamos que la ropa de mujer que cubría el cuerpo de Lázaro funcionaba como un disfraz, esto sucede, en gran medida, porque, al igual que las gafas de sol, la ropa sirve para ocultar el cuerpo de Lázaro y anular su presencia durante el tiempo que duran los rituales. Debido a las pocas descripciones del cuerpo de Blanca, lo erótico se refleja en los numerosos detalles que Héctor brinda de los ropajes.

Estos se caracterizan por su elegancia; por ejemplo, en el ritual de la espera, Héctor describe a Blanca de la siguiente manera:

Vestía una chaqueta rosada, del rosa llamativo de ciertos pájaros exóticos, con hombreras rectas y solapas y botones blancos; la falda se ceñía hasta un poco por encima de las rodillas; la silueta delgada de las piernas estaba cubierta por medias de un color crema tan suave que parecía blanco, pero sin la ofensa de la blancura. Sujetaba un pequeño bolso de mano y llevaba un sombrero de alas amplias que se inclinaba sobre su cabeza, rematado por una cinta rosada y una flor de arteificio: bajo él, la mata de cabellos blancos bien peinada y recogida atrás. Traía el rostro velado a medias por sus gafas de sol. Sus labios se abrían en una sonrisa inmóvil.

Viajeros que pasaban junto a ella la miraban con curiosidad: era una mujer elegante. (149)

Debido a que el cuerpo de Lázaro corresponde con el de su sexo, los disfraces deben eliminar completamente cualquier rasgo de este cuerpo base y cubrirlo con una nueva identidad: una identidad femenina. Los disfraces tienen éxito, ya que los espectadores casuales de los rituales se detienen a admirar la elegancia de Blanca, “una mujer elegante”, señala Héctor, muy orgulloso de su creación. Sin embargo, bajo el disfraz exterior, el cuerpo está completamente desnudo, sin ninguna prenda interior que oculte la desnudez del sexo de Lázaro. Héctor menciona siempre ambigüamente esta desnudez, que es el factor que genera la sorpresa final en los lectores, ya que estos, en una primera lectura, siempre identifican el sexo desnudo de Blanca con un sexo femenino hasta el ritual final donde se revela el secreto detrás de la imagen de Blanca. Si bien Héctor elimina constantemente la presencia de Lázaro a través de las gafas de sol, el maquillaje y la ropa, el sexo no puede ocultarse físicamente, pero sí textualmente; en este caso, el lenguaje funciona como un “disfraz” que al hacer referencia al sexo de Blanca, lo oculta. Por ejemplo, en una escena del ritual del espejo, Héctor describe de la siguiente manera el contacto sexual a distancia que mantienen ambos:

Coloco la mano en mi rodilla y, sin haberlo pretendido, consigo que ella haga lo mismo: de repente percibo que, tocándome, lograré tocarla desde la distancia, y esa impunidad, esa obediencia inmediata del reflejo me trastorna; si yo me desnudara, pienso, frente a ella, o si cometiera alguna obscenidad con mi propio cuerpo o con el de otro, o si me dañara, ella

tendría que hacerlo. Pensándolo, froto el muslo izquierdo con mi mano abierta hasta desbaratar la simetría del pantalón: ella, allá lejos, acompaña mi gesto con un eco exacto, pero sobre su piel desnuda. Tomo mi carne bajo la tela, la obligo a tomar la suya. Rebusco en mí, en el interior de los muslos, con un gesto femenino que solo el decoro me impide hacer más ostentoso, y ella, fiel, desdeña las miradas y me remeda casi superándome. Rozo mi sexo con el pulgar y fantaseo con ese roce en su propio sexo: la conciencia de removernos ambos en el asiento otorga fuerza a la ilusión. (56)

Como se muestra en el fragmento citado, la referencia constante a un “sexo” femenino, a partir de los pronombres personales y los referentes femeninos, crea la ilusión de que la descripción corresponde a un cuerpo femenino; de esta manera, se comprueba como el lenguaje sirve, al igual que la ropa, como un disfraz para ocultar el sexo de Lázaro.

La única parte del cuerpo de Lázaro que está expuesta y casi desprovista de disfraz son las nalgas, los muslos y las piernas; aquellas partes del cuerpo que Héctor considera que son bastante femeninas para pertenecer a un cuerpo masculino: “...lo más extraño en él, con esta apariencia, son sus piernas suaves, esbeltas, femeninas, y el pubis sin vello, el sexo puro, desnudo” (179). Las piernas son la parte más erotizada del cuerpo de Blanca y sobre la cual Héctor entra en más detalles, así estás estén cubiertas por medias (casi siempre transparentes o, en algunos casos, oscuras, pero siempre como elementos que resaltan el contorno de las piernas como si estuvieran descubiertas) o vayan desnudas. En todos los rituales, las piernas siempre están “desnudas”, es decir, Blanca nunca lleva una prenda que, propiamente, las disfrace; por ello, en lugar de cubrirse con un pantalón, lo hará con una falda, casi siempre corta. La falda, como vestimenta, es un símbolo altamente femenino (la falda cubre el sexo, aunque leve y brevemente) que, en este caso, resalta la “feminidad” de Blanca. Debido a que ella siempre usa faldas, sus piernas quedan expuestas y visibles para las descripciones eróticas de Héctor. Por ejemplo, en el ritual del espejo, Héctor ve: “...una breve minifalda de escolar, negra y fruncida, despuntando por debajo de la chaqueta, que dejaba sus piernas completamente desnudas. En esa tela plegada y escasa se hundían ambos muslos, firmes, del color de la piel de un niño. Los músculos de las pantorrillas resaltaban, porque andaba de puntillas sobre difíciles zapatos de tacón”. (53) A diferencia de los diversos ejemplos de imágenes eróticas femeninas que ofrece la literatura, la atención del espectador, en este

caso Héctor y, a partir de sus ojos, los lectores, no se centra en la voluptuosidad del cuerpo femenino; ya que no sería efectivo; por ello, su atención se centra en las piernas de Lázaro, porque, al ser su anatomía ambigua, permite una rápida identificación de estas con piernas femeninas. Además de ser objeto de descripción, las piernas y la cintura son las partes del cuerpo clave cuando se ejecuta el ritual. Al respecto, Héctor escribe, evocando el ritual de la danza:

Afirmé aún más las manos en su delgadísima cintura y caminamos hacia la pared más cercana. Ella se dejó hacer pero no quiso ayudarme. Cuando no tuvo ya más espacio para retroceder, separó las piernas y el vestido se alzó con el gesto. Presioné mi sexo oculto contra el suyo, retrocedí y volví a presionar. (...) Moví mis caderas y sentí de nuevo el torpe restregar de labios ocultos de nuestros sexos. Ambos nos movíamos con la exacta repetición del placer solitario, y fue comprobar sus caderas, sus piernas separadas, el balanceo constante del vientre, la transformación sin pausa del baile en aquella masturbación mutua, lo que apresuró mi final. (p. 38)

Por lo tanto, se ha podido comprobar que pese a que Blanca es la imagen idealizada de una mujer, esta está erotizada debido a los múltiples disfraces que la cubren y que le otorgan un “cuerpo” femenino. A partir del disfraz, por lo tanto, se da el nacimiento de una nueva identidad: Blanca. Además, se produce un constante juego entre conservar la imagen y quebrarla; por un lado, la imagen ideal de Blanca impide la consumación de los encuentros eróticos; por otro lado, cada encuentro es una performance, basada en el marcado erotismo de los disfraces que lleva Blanca, que amenaza quebrar la imagen idealizada de esta.

1.2.2 Silencio y la no consumación erótica

Una vez caracterizada la imagen de Blanca, se pasará a explicar las reglas de los rituales. Básicamente son dos: el silencio y la no consumación de los encuentros eróticos. Estas reglas han quedado establecidas como un acuerdo tácito entre ambos, y, realmente, son las bases de la existencia de Blanca, ya que anulan cualquier aparición de Lázaro que irrumpa el desarrollo normal de los rituales. Si Lázaro calla, Blanca existe; y si no consume los encuentros con su hermano, no existe incesto.

En primer lugar, el silencio es necesario, como ya se mencionaba, para negar la voz a Lázaro y permitir, a través de esto, el silencio de Blanca; por lo tanto, su existencia.

Además, dentro de las concepciones musicales de Héctor explicadas líneas arriba, Blanca no debe hablar porque el silencio es, propiamente, parte de la música (el único medio artístico privilegiado para acceder a lo sagrado, de acuerdo con Héctor); en cambio, el código lingüístico no lo es, porque representa el medio de comunicación por excelencia que se emplea en la vida cotidiana que Héctor considera “profana” y que está negada para lo artístico. Héctor reconoce que el silencio es la regla fundamental de los rituales, y sobre esto señala:

Realmente, no existen reglas preestablecidas sobre lo que debemos hacer o lo que no: en un ritual todo depende de nuestros sentimientos y reacciones. La única ley es la libertad de hacer y de querer. No hay límites, pero en esto somos como los artistas que realizan acrobacias a gran altura y prefieren no pensar en la distancia que les separa del suelo. No encuentro sino una sola costumbre, pero ésta se ha hecho tan recia que se ha hecho ley, y, por sus mismas características, simplemente tácita, aunque muy respetada: el silencio. (16)

En el fragmento citado, Héctor también señala que en los rituales no hay ninguna costumbre establecida; es decir, por ejemplo, el ritual del espejo tiene como base la imitación: Héctor y Blanca van a imitarse como si cada uno fuera el reflejo del otro; sin embargo, no se señalan más detalles, y estos, al igual que la música cuando se ejecuta, se improvisan, lo único que no varía es la costumbre establecida del silencio. Blanca nunca habla.

Gran parte de la tradición literaria se ha centrado en la creación de la amada ideal. Una característica importante de esta es el silencio, la amada nunca habla o, si lo hace, habla pocas veces. En el caso de Dante, el silencio de Beatriz se debió al mal comportamiento de este que derivó en la negación de la palabra por parte de ella. Dante, al ver que Beatriz le había quitado la palabra por esta razón, cae en el “mal de amores”; sin embargo, una vez superada la etapa del amor como enfermedad, utiliza este como un motor de creación. En el caso de Héctor, como ya se mencionó antes, el deseo que le genera Blanca debiera reflejarse en producción musical, pero no lo logra; además, este deseo de creación no está directamente motivado por el silencio de su amada, como en el caso de Dante. Otro referente literario que podría ayudar a aclarar un poco la función del silencio de la amada de Héctor, además de corresponder con el típico cuadro de la amada idealizada, se puede encontrar en las mujeres del siglo XIX, cuyos retratos

Gustavo Adolfo Bécquer³¹ elabora en diversos poemas. La imagen poética más efectiva sobre el silencio de la amada es la siguiente: “Poesía eres tú”. Esta imagen es ampliamente analizada por Luis García Montero en su libro Gigante y extraño: las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer de la siguiente manera: “Junto a la declaración ‘poesía eres tú’, se introduce otra evidencia: ‘el poeta soy yo’. La mujer toda sentimiento, protagonista pura de las emociones, puede ser encarnación viva de la poesía, pero le falta la frialdad intelectual necesaria para escribir poemas, esos artilugios que se fabrican no sólo con las impresiones, sino con la capacidad meditada de impresionar a los demás”. (2001: 41) Por lo tanto, la función de la amada poética es la de servir como motor de creación, como ya se había visto en Dante, aunque en este caso debido a que el silencio oculta la incapacidad de la mujer de representarse a sí misma poéticamente; ya que “el poder de la palabra, el territorio de la hazaña estética, lo detenta el poeta”. (García Montero 2001: 45) Además, el silencio de la amada permite la construcción de una imagen ideal por parte del poeta, puesto que esta no tiene nada que decir de sí misma.

Esta situación se repite en la relación que han entablado Héctor y Blanca. Ella permanece en silencio porque, además de ser música, no posee la capacidad de hablar sobre ella misma, ya que es Héctor quien dirige el ritual (el que ha iniciado a Lázaro desde la infancia para participar en estos de manera dócil y en actitud pasiva) y quien está capacitado para escribir sobre estos (la notación musical, en sentido estricto, no puede ser escrita o descifrada por cualquiera que no tenga un mínimo de conocimientos musicales) porque es músico y ha desarrollado ampliamente su sensibilidad (los rituales son “música” para Héctor). Incluso, el hecho de que sea un profesional de la música contrasta con la escasa educación que ha recibido Lázaro (recordemos que este ha

³¹ Hemos elegido a Bécquer como representante del Romanticismo, pues es este movimiento en el que se suele inscribir la música de Chopin y, además, porque resalta la importancia de la subjetividad y la individualidad del sujeto. Respecto al romanticismo de Bécquer, y que puede aplicarse en líneas generales a Héctor, García Montero señala lo siguiente: “Al tiempo que idearon los viajes al Sur para huir de las civilizaciones agresivas, los románticos tuvieron que jugar con paraísos interiores, con islas subjetivas, alejadas de la razón y de su vocabulario. Como el fracaso de la sociedad es en el fondo el fracaso del individuo, resulta necesario edificar la metáfora de un territorio subjetivo lejano, misterioso, no contaminado. La verdad se convierte en metáfora, el poeta vive en la lejanía de su propia intimidad, el deseo conquista en el símbolo todo aquello que la realidad no le concede. Pero siempre será una conquista imaginaria, el regalo de un sueño con pies de pesadilla, que consuela a costa de imponer un mecanismo social envenenado. Bastará con otorgarle un estatuto sublime a las figuras que ocupen los ámbitos infelices de la realidad. La libertad individual sólo vivirá en los halagos de la metáfora, el poeta cumplirá su abandono en el reino glorioso de los elegidos y la mujer sin voz, sin inteligencia, sin cuerpo, gozará del respeto que se merecen los ángeles o los demonios” (2001: 34)

dejado de asistir al colegio y ha desaprobado varios cursos), esta capacitación académica está a favor, completamente, de Héctor y no de Lázaro-Blanca.

En segundo lugar, se pasará a analizar la siguiente clave del ritual: la no consumación erótica. Héctor no señala directamente esta como una costumbre que se ha hecho ley, como en el caso del silencio; sin embargo, todos los rituales, pese a su alto contenido erótico, se caracterizan por la no consumación. Héctor en ninguno de los rituales penetra el cuerpo de Blanca, todo se trata de un acto performativo que, pese a eso, trae las mismas consecuencias de un acto sexual: la eyaculación. Héctor comenta este hecho durante el ritual de la espera:

Me tiendo, vibrando de placer, sobre su espalda, apoyando mis manos en la cama, equilibrándome sobre la deliciosa suavidad de su piel. Mi sexo, sin embargo, no busca su interior. No: no se trata de consumir nada. Queda atrapado con incomodidad entre sus glúteos, señala endurecido hacia la concavidad delicada de su lomo. Le entrego el peso de mi cuerpo por fin: ella cierra los puños sobre la colcha. (155)

El único ritual donde se realiza una “penetración” es el ritual de la ceguera. En este, Héctor lleva hasta los límites la no consumación sexual:

Finjo innecesaria violencia, jadeo sobre su oído, como insultándola, mientras mi mano busca entre los pliegues secretos de su carne. Palpo la cerrada roseta del ano y clavo allí el dedo medio; su músculo me ciñe, tibio como una boca, y responde a mi intromisión con leves sacudidas: me dejo envolver por esa carne y llevo mi dedo hasta el límite; los suyos, entre guantes blancos se abren y cierran sin daño sobre el cristal de la cabina mientras ella exhala jadeos de enferma. (128 – 129)

Pese a esto, no se trata de una penetración cabal, puesto que como se señalaba anteriormente, consumir la relación erótica solo quebraría la ficción, además de que ambos personajes caerían en el incesto. Héctor y Lázaro son hermanos; por ello, existen límites en las relaciones de ambos, que estos llevan al extremo durante los rituales, en los cuales la identidad de Lázaro se pierde para dar paso a la imagen de Blanca. La no consumación tiene como objetivo, entonces, al igual que el silencio, desaparecer la identidad de Lázaro.

Líneas arriba se mencionaba que el silencio de Blanca era importante porque hacía de esta una amada ideal. Del mismo modo, la no consumación del acto erótico ayuda a

conservar la imagen idealizada, ya que una vez producida la posesión, el objeto de culto carecería de la aureola de la idealización³². “Todo puede ser arte, y todo arte es falso” (130), señala Héctor; por ello, descubrir la base del artificio resultaría en demostrar la falsedad de este, su inexistencia. Además, la obtención de placer se encuentra en este hecho de no concretar, ya que, explica Héctor, el disfrute y el placer se encuentran teniéndola, sin poseerla: “eso es el placer eterno” (156). La posesión solo imposibilita la capacidad del ser humano de sentir el placer plenamente: “Desnudos en una cama no lo hubiéramos sabido; jamás habríamos imaginado la pasión que puede surgir de la negación perenne del deseo que se reafirma: este terrible contraste entre pureza y cuerpos que constituye el baile” (38), y que se encuentra también en los demás rituales.

A diferencia de estos encuentros eróticos donde importa más la performance que el acto en sí mismo³³, Héctor considera que los encuentros sexuales en los cuales el objetivo es la consumación para alcanzar el placer muestran a cada uno tal cual es; por lo tanto, no hay ficción. Respecto a esto, señala:

La torpeza del deseo, que nos hace viejos, o niños temblorosos y atrevidos, esa improvisación repentina del cuerpo en la que cada músculo quiere mandar, siempre me ha dado pavor. No hay ritual entonces: sólo actuación, pero todo sucede tan rápido que ni siquiera nos queda la excusa de fingir.

Somos nosotros mismos durante la expresión del deseo, y eso es atroz.
(77)

Uno de los rituales más representativos de esta “posesión” de la ficción es el ritual de la pérdida. En este, Héctor simula la pérdida de la amada, de la que solo quedan recuerdos, pero no ella misma, físicamente; sin embargo, al ser un ritual, logra transfigurar tanto el tiempo como el espacio cotidianos: “He descubierto que su

³² El color blanco, simbólicamente, representa “la pureza y la virginidad, de la inocencia y la santidad de la vida” (Pérez-Rioja 2008: 99); por ello, si Héctor consumara el encuentro la imagen ideal de Blanca: la pureza, se quebraría.

³³ En los rituales se busca aislar los momentos perfectos del amor, crearlos por un instante, es decir, llevar a cabo el acto performativo donde prime lo artístico y no importe ni el antes ni el después. Al respecto, debe resaltarse que el tipo de amor perfecto que busca Héctor es un amor solitario e individual, un amor que anule la comunicación, elemento clave para establecer vínculos con la sociedad. Héctor explica esto de la siguiente manera: “Raro, muy raro es crear el amor a partir de sus consecuencias: eludir el instante del conocimiento mutuo, o aquel otro de la charla intrascendente; obviar la inevitable primera cita o la lentitud en el descubrimiento de los gustos ajenos. Qué extraño pasar casi directamente al momento que nunca se olvida precisamente porque es único: aislar lo que de verdad merece la pena del amor y experimentarlo así, en su propia soledad, sin un antes ni un después. Blanca y yo no estamos enamorados: ésa es la clave”. (19)

ausencia, ya consciente, me vuelve ligero como un espíritu: no acorta el tiempo, no lo toca, pero me aleja de él y no lo siento transcurrir; las cosas ocurren leves a mi alrededor, como si viviera en el cielo”. (160). La muestra más precisa de la ausencia son los objetos pertenecientes al ser amado que quedan, y que son más fuertes que el recuerdo. En este caso, Blanca deja sus vestimentas, y Héctor va recolectando las diferentes partes que conforman el disfraz y que se hallan desperdigadas por toda la casa. La recolección de piezas termina cuando encuentra la peluca blanca. Luego de reunir todos los elementos del disfraz, Héctor los agrupa sobre la cama y da forma al cuerpo de Blanca. Este acto es bastante simbólico, puesto que Blanca es un disfraz que cubre el cuerpo de Lázaro; por lo tanto, la reconstrucción de su cuerpo a partir de este la conjura, es así que Héctor puede entregarse a este vacío como si se entregara a la figura física de Blanca. Héctor revela la inexistencia de Blanca una vez más, sin embargo, en una primera lectura, esta inexistencia podría referirse a la extraña relación sin compromisos que ambos han creado y no a una inexistencia en sí; por ello, cuando se revela el secreto al final, uno puede notar cómo Héctor ha ido revelando de a pocos la falsedad de su creación. Sobre esto, señala:

He construido con todo esto, en la soledad del ritual, una mujer invisible y vacía sobre la cama: cabellos, gafas de sol, blusa extendida, minifalda, medias. Entonces retrocedí para contemplarla y sonreí: allí estaba, por fin, todo lo que es ella y que ella oculta cuando se muestra, pero que se revela con fuerza cuando no está. Por fin ella misma, ya que ella misma no existe: en esa interrupción, en ese abismo entre sus prendas, en esa nota de su silencio que también es música y que se percibe precisamente porque no se escucha, porque no suena. (165)

Por lo tanto, Blanca no solo representa el silencio musical por no hablar, sino porque no existe, pero, a través del cuerpo disfrazado de Lázaro, los rituales y la interpretación de estos que Héctor hace, se puede crear la “figura”. Poseerla, por eso, significaría revelar las bases de la ficción: mostrar a Lázaro y eliminar a Blanca.

Debido a que la vida de Héctor se ha centrado en la colección de “hermosas postales” (132), él empieza a cuestionarse su situación como artista solitario. Su relación con Blanca es una pieza de arte, en la que vincula lo erótico y lo musical, a manera de composición. Sin embargo, señala él: “eso no es compañía” (133). La mención a la compañía se refiere a la creación de vínculos entre personas. Con Blanca no existe

vínculo alguno, por ello, no hay comunicación, prescinden de ella porque estorbaría la ejecución de los rituales, ya que implicaría, también, establecer compromisos. Héctor se percata de su inmensa soledad cuando empieza a relacionarse con Verónica y con Elisa.

1.3 Elisa y Verónica: sacralización de lo profano

Mencionábamos líneas arriba que Héctor vive cada día de su rutina esperando el momento en el que el ritual con Blanca se lleve a cabo. Sin embargo, por mucho que él intente estar permanentemente en contacto con lo sagrado, no puede eludir su vida cotidiana. Esta se caracteriza por la monotonía de su vida impuesta por las clases de piano que dicta en el conservatorio, sus clases privadas y sus escasas conversaciones con Lázaro, su hermano menor. Sin embargo, pese a que Héctor no le concede mayor importancia a este ámbito de su vida, pronto se ve profundamente implicado en ella debido a las relaciones que entabla con dos mujeres: Elisa, su aprendiz de piano; y Verónica Arcos, la psicóloga que debía ayudar a Lázaro con su problema de adicción a la marihuana.

Elisa, como decíamos, es una alumna que toma clases particulares de piano³⁴ en la casa de este. Su edad es de catorce años y está en el intervalo dudoso de la adolescencia: no termina de ser una niña aún, pero ya es casi una mujer. Esta situación particular despertará la atención de Héctor cuando este nota la atracción que despierta en ella; por ejemplo, cuando la menciona por primera vez en sus manuscritos señala: “Curioso el esfuerzo de Elisa por destacar, por provocar mis miradas, por hacerme hablar sobre ella (...) Reconozco que quiero pensar esto porque me halaga, aunque no creo estar equivocado: es una de mis alumnas veteranas, y desde hace tiempo sospecho que viene a casa por un interés que desborda el puro aprendizaje. No, no es cierto, quizás, y la daño pensándolo, pero ¿y los detalles?” (33) Para Héctor, los detalles son muy importantes, como ya se ha visto en su relación con Blanca. Por ello, pese a que su atención se enfoque enteramente en los rituales, no puede evitar concentrarse por momentos en lo que sucede en su vida diaria. Sin embargo, reconoce la distancia que lo separa de todo lo que sea su rutina: “Pobre, pienso qué lejos de todo; qué lejos de las cosas, qué inmensamente lejos de mí: es como si la observara con prismáticos invertidos, pequeña y distante. Pretende agradarme con su dedicación, atraerme con su

³⁴ En este caso, el nombre de Elisa hace referencia a la alumna de Beethoven para quien compuso un ejercicio sencillo, que es conocido con el nombre “Para Elisa”.

aspecto quizás todo de manera inconsciente. Pero qué terrible lejanía. Y no es culpa suya: nadie es culpable de la distancia” (34). Esto debido a su existencia ritual, pero cuando Héctor empiece a acercarse más a Elisa, aprovechará la situación vertical de maestro-alumna para eliminar esta distancia.

La situación con Verónica es distinta. Ella es una mujer madura, de treinta años, psicóloga y sobreviviente de diversas relaciones sentimentales. Héctor entra en contacto con ella debido a que necesitaba un psicólogo para tratar la adicción de Lázaro. Esta es, por lo tanto, una búsqueda consciente de un encuentro con lo profano, y el único modo de acceder a este es a través del diálogo, es decir, Héctor emplea el código lingüístico para mantener contacto con Verónica. Resulta interesante señalar que Verónica es el único personaje de toda la novela con el cual Héctor dialoga en todo el sentido de la palabra, en cierta medida, el único personaje con el cual Héctor revela su verdadero rostro³⁵. Cuando Héctor la conoce, la describe físicamente: “Cuando la vi por primera vez pensé en una sirena: al levantarse y saludarme, sus piernas, ceñidas por las medias negras, me parecieron casi obscenas, pero al volver a sentarse y entrelazar sus manos con dedos de uñas sin pintar adoptó un aire completamente opuesto al erótico, excitante de cintura para abajo, profesional por encima, híbrida, con un tono de voz también confuso, grave, en desacuerdo con la feminidad de su figura”. (28) Esta condición híbrida que Héctor señala en Verónica es fundamental para explicar la relación que ambos entablan. De acuerdo con esta, puede verse la oposición radical entre ella y Blanca: Verónica es una mujer exuberante, pero, más importante todavía, es una mujer con voz propia; su condición híbrida reúne lo erótico y lo lingüístico.

Pese a ser representantes de lo profano en la vida de Héctor, ambas se convierten para él en reflejos del ideal de Blanca. El ritual del espejo que va encabezado por el Nocturno en si mayor opus 9 número 3, empieza con la siguiente anotación a la partitura: “allegretto, ritmo sincopado, scherzando, repleto de cromatismo en repetición” (43). Esta anotación indica el carácter de repetición e imitación que tiene este ritual. Si bien es Blanca quien imita a Héctor; en este capítulo, Héctor se preparará para iniciar tanto a Elisa y Verónica en los rituales, como si fueran Blanca. Héctor

³⁵ El nombre Verónica hace referencia en este caso a un personaje de la Biblia: “Dice una leyenda que el rostro de Cristo quedó milagrosamente impreso en el velo que Verónica le ofreció para secar su sudor en el camino del Calvario” (Pérez-Rioja 2008: 444). Se puede plantear un juego entre el verdadero rostro de Cristo y el de Héctor.

señala sobre este Nocturno lo siguiente: “La melodía se desliza con la suavidad de la niebla, sensualidad en el ritmo de la mano derecha, imagen que se desvanece y acude, como un sueño de opio: a veces parece perderse sin remedio, en el *leggerissimo* de las semicorcheas, para después recuperarse casi con inseguridad y afirmarse otra vez, dulce, provocadora” (43). Este fragmento puede aplicarse al encuentro que tendrá con Blanca que consiste en la imitación de movimientos: Blanca será su reflejo en el espejo, y por un instante él será ella. En ningún momento ambos tendrán contacto, ya que estarán separados por la distancia física en un espacio público. Al terminar el ritual, cuando empiezan a alejarse el uno del otro, Héctor señala: “Salimos del Centro de Arte y caminamos distanciados hacia la calle; pero nuestra distancia es mera ficción, porque las miradas, que nos separan, nos acercan más que los abrazos de otros ... Blanca cruzó entonces la avenida y continuó caminando más allá, lejana, aunque hasta el último momento pude observar que su cuerpo imitaba al mío” (57), lo que indica que esta imagen puede asimilarse a la que señala Héctor al inicio: “una imagen que se desvanece y acude”. Si bien este ritual se basa en el reflejo que proyecta Héctor en Blanca, los demás personajes en este capítulo actúan como reflejos de Blanca, ya que en este Héctor inicia tanto a Verónica como a Elisa en el ritual, y esta iniciación encuentra paralelo en una anotación al Nocturno que precede la primera aparición de Elisa en el capítulo: “La variación de la melodía es como una prolongación de ella misma, el reflejo en un espejo ondulado” (43). Por lo tanto, ambas pueden ser vistas como prolongaciones, reflejos de Blanca.

Para explicar las relaciones que Héctor entabla con lo profano (es decir, con su rutina, con la vida diaria) a través de Elisa y Verónica, se analizarán dos puntos importantes: primero, los vínculos musicales que sirven como punto de contacto; luego, cómo, a partir de estas relaciones, se quiebran las reglas rituales a las que Héctor estaba acostumbrado. Si bien Héctor pertenece, propiamente, a su rutina, su contacto con lo sagrado ha modificado su perspectiva de la vida, por ello, de sus relaciones sociales. Héctor se valdrá, sin querer, de su experiencia ritual para tratar de entablar vínculos con Elisa y Verónica; intentará, por lo tanto, la fundación de un nuevo espacio sagrado en el cual se imiten las reglas básicas de los rituales que lleva a cabo con Blanca, y en los que él sea quien dirija las acciones.

1.3.1 Vínculo musical como puente de contacto

Los rituales que Héctor lleva a cabo con Blanca son encuentros que tienen como objetivo lo artístico; por ello, un elemento básico de estos, como ya se ha estado explicando, es la música: Héctor prefiere la música puesto que considera que es el arte por excelencia, junto con la poesía, porque logran suspender el tiempo y el espacio, gracias a esto se aíslan, por lo tanto, los únicos momentos que merecen ser vividos, y a través de los cuales se alcanza el placer erótico/estético. Además, la ejecución de estos encuentros es como la música, si bien no son planeados, parten de un motivo (la rosa, la danza, el espejo, entre otros) que les otorga múltiples posibilidades de interpretación. Esto incluye un hecho importante, ya que partir de un motivo les indica, tanto a Héctor como a Blanca cuáles son las posibilidades de acción que tienen, es decir, hace que estos tomen consciencia de sus actos, como si estuvieran llevando a cabo una puesta en escena. Otro factor importante es la constante presencia del mediador: Chopin, en cada uno de los encuentros, a través de los Nocturnos y las anotaciones a estos que realiza Héctor.

Como se ve, los rituales no son actos azarosos, sino que parten de un plan preconcebido por Héctor. A diferencia de esto, Héctor no tiene control de lo que sucede fuera de los rituales, es decir, no controla el espacio profano donde se entablan relaciones que no son dirigidas por una persona solamente, sino por un acuerdo tácito entre ambas partes. Esto es lo que sucede tanto con Elisa como con Verónica; sin embargo, en el caso de Elisa, esta demostrará una actitud pasiva al inicio y se dejará conducir por Héctor; situación que no se repetirá con Verónica, puesto que es ella quien decide cuándo empezar la relación o cuándo terminarla. Además, la presencia del mediador, en ambos casos, se acerca o se aleja de los objetos de deseo (Elisa y Verónica); por ello, Héctor experimenta mayor o menor interés en estas.

Héctor, a sabiendas que no puede ejercer control en las relaciones que entable, crea vínculos musicales, es decir, establece lazos con quienes siente afinidad musical porque esta entra directamente en su campo de acción. El vínculo que lo une con Elisa es bastante claro: él es su profesor de piano; sin embargo, ella no ejecuta las piezas que él le deja con destreza por mucho que se empeñe. Si bien Héctor considera que Chopin es el músico por excelencia, resulta interesante señalar que, debido a las constantes fallas de Elisa, nunca le deja una pieza de este compositor para ensayar. Todas las prácticas

de Elisa se centrarán en los estudios de Czerny³⁶. Por lo tanto, si bien están vinculados musicalmente, el interés que ella despierte en Héctor no es fuerte. Por el contrario, los vínculos con Verónica se establecen, si bien por la mediación de la adicción de Lázaro, por el gusto de ambos por las composiciones de Chopin. Incluso, es gracias a este gusto que Héctor encuentra pretextos para verla no como psicóloga, sino en un plan amical. El trato con ambas mujeres depende del interés que despierten en Héctor, y este, en gran medida, está determinado por la presencia o la ausencia del mediador (en este caso, Chopin) en los vínculos musicales que Héctor entable con estos personajes. Además, si bien este considera que el espacio sagrado solo tiene un centro y una hierofanía (Blanca), sin percatarse irá iniciando, tanto a Elisa como a Verónica, en el ritual, porque esta es la única forma que él conoce para relacionarse. El hombre religioso, señala Elíade, repite la cosmogonía inicial para fundar un mundo ordenado (el Cosmos), antes de vivir o establecerse en un territorio desconocido (1985: 36). Por eso, Héctor, si bien no pretende reemplazar a Blanca, se vincula con los personajes femeninos (Elisa y Verónica) aplicando las reglas que ordenan los rituales. En el caso de Elisa, el interés que esta le despierta es la docilidad que ella manifiesta ante él al igual que Lázaro para aceptar el disfraz de Blanca; en el caso de Verónica, por el contrario, lo que incrementa su atención es la facilidad con la que el diálogo fluye entre ambos: pese a que él lo considere innecesario, las conversaciones con Verónica lo llevan a reflexionar sobre su experiencia ritual, y poco a poco va dándose cuenta de que necesita equilibrar su vida sagrada-profana y trazar un vínculo firme y seguro que lo ayude a reconciliarse con lo profano.

La relación con Elisa, además de estar marcada por el estudio de Czerny, también lo está por el piano que toca. Como ya se mencionaba, este piano refleja para Héctor el nacimiento de su interés musical. Además, en este caso, será el mediador a partir del cual Héctor “sentirá” a Elisa: “...hoy, el estudio de Czerny sonó como a través de una garganta cerrada, entre resquicios, inflexible pero también perentorio. Era una exclamación (otros días ha sido un ruego, o una propuesta tímida), un brusco imperativo, una exigencia urgente” (44). Más que escucharla como debería en su condición de maestro, se dedicará a observar cómo toca y a tocar sus manos como si

³⁶ Czerny, Carl (Austria, 1791-1857) Pianista, pedagogo, compositor y teórico, discípulo de Beethoven y maestro de Liszt, como también de Döhler, Kullak, Jaël, Thalberg, Heller, Belleville-Oury y Blahekta, sus numerosos *estudios* para piano constituyen un verdadero tratado práctico de virtuosismo pianístico. (Abromont, Claude y Eugéne de Montalembert. 2005: 477)

ella fuera el piano, de esta manera, logra percibir con más claridad las emociones que afloran en ella, incluso más que si entablaran diálogo y ella le dijera qué siente. Héctor señala: “Toco las manos de Elisa mientras ella toca las teclas, y percibo su tensión. Toco sobre ella sin sonidos y me sorprendo de la recia tirantez de sus tendones. Casi es divertido, y desde luego hermoso, verla tan nerviosa. Su preocupación, al recorrer la distancia de mi edad, llega hasta mí convertida en broma: ¿qué estalla dentro de ella y por qué ocasiona dentro de mí ese silencio alegre? Y, sin embargo, ambos estamos tensos” (44) Al percibir Héctor las emociones que genera en Elisa, aumentará la tensión que embarga a ambos. En este caso, la tensión y confusión de emociones se manifiestan en docilidad y silencio, características importantes que llevan a Héctor a incursionarla en el mundo ritual. Además, Héctor simboliza la relación vertical entre ambos (Héctor menciona que probablemente Elisa se siente atraída y repelida por la diferencia de edad) con la imagen del arco: “Con algunas personas la relación se vuelve un arco: sólo se aprecia si se fuerza, si se lleva hasta el límite, si se bordea de continuo esa frontera tenue más allá de la cual yace la amenaza de la rotura” (44), y eso es lo que intentará en la relación con Elisa, es decir, aprovechará la condición de maestro-alumna y la diferencia de edad, para tensarla sin quebrarla, para lograr esto no se vinculará con ella a través del diálogo directo, sino que empleará un tratamiento ritual, ya que un movimiento erróneo (un comportamiento profano) solo ocasionaría que la relación se quebrara.

Héctor, coleccionista de imágenes, inicia a Elisa en el mundo del ritual a partir de dos elementos: el silencio y la obediencia. Sin embargo, además de estos dos elementos, Héctor intenta sacralizar el espacio, es decir, transformar la sala con el piano en un nuevo espacio, uno que quede vaciado de contenido y que sirva como cuadro para enmarcar a Elisa frente al piano, ya que, como el mismo señala, la existencia de los seres “es una multiplicidad, una galería de cuadros donde nos mostramos sobre un fondo distinto cada vez, o junto a otros seres u objetos diferentes” (64). Una vez enmarcada Elisa, sentada frente al piano, se puede iniciar el ritual, ya que esta breve escena se transforma en un instante de posesión (mientras la música suena a tientas, aflora el elemento erótico). Este amago de ritual se inicia con el consentimiento tácito de Elisa, la clave radica en su obediencia: “Y esta posesión, este instante, es un recuerdo robado, pero no me siento culpable porque no lo he escogido: surgió así, fue

un regalo involuntario” (62). Pero no basta simplemente con la obediencia o los acuerdos tácitos a los que llega con Elisa, sino que debe eliminar en ella los rasgos infantiles que lo acusen por tensar la relación entre ambos. Estos rasgos se centran en su mirada y en su voz: “no quise que hablara más, porque cuando habla se convierte en niña y me acusa. Cuando habla se aleja de mis deseos, aun sin voluntad, y yo me vuelvo su perseguidor” (66); por ello, Héctor le pedirá que toque sin ver la partitura, para ello, ella deberá sacarse los lentes. Lo que Héctor logra con este hecho, además de suspender la edad de ella, es anular el código lingüístico, tanto en el habla como en la lectura (la notación musical queda anulada), para privilegiar lo musical, porque “La música es tacto, Elisa. La música son las manos. Tocar: eso es lo que produce un sonido. La música es un mundo de ciegos—el único mundo que existe, pero esto no se lo dije—” (66)

Una vez establecidas estas reglas, que incluyen la forma en la que debe estar vestida: “...le pedí que viniera cómoda a las clases, justo como hoy: aquella camiseta era ideal, así como los zapatos deportivos, pero particularmente aquella camiseta larga hasta los muslos” (67), Héctor da paso al ritual, en este caso, se trata de poseerla a través de la contemplación de su cuerpo tocando en el piano. Resulta interesante comentar la ropa que lleva puesta Elisa, porque se debe recordar la importancia que Héctor da a la vestimenta (el disfraz, en el caso de Blanca). En este caso, lo erótico de los ropajes no radica en la sofisticación de los trajes como en el caso de Blanca, sino en la sencillez de la prenda, en este caso la camiseta con el símbolo del cero infinito sobre su espalda, que “la desnuda a traición” (64). Este detalle de sencillez en la ropa puede interpretarse como los requisitos para los rituales de iniciación. Elisa sella este acuerdo, ya no como si se tratara de un método adecuado de aprendizaje musical, sino como un “algo más” que no logra determinar: “...intuí en su mirada una especie de significado oculto, de clave, de acuerdo tácito. Nos tendimos la mano en secreto a través de los ojos” (68). Héctor, pronto, se hace consciente de que está tensando la relación hasta un límite que podría quebrarla, cuando nota que ha iniciado a Elisa en lo ritual; sin embargo, queda absuelto de su culpa al escucharla tocar: mientras él la contempla, casi desnuda, hasta sentir la impudicia de este acto, ella lo absuelve cuando toca. A partir de esto, él descubre que el código lingüístico obstruye las relaciones y oculta la belleza de los seres: “La belleza, la pura belleza, está cubierta por telones como una estatua antigua,

ése es nuestro destierro; y la vulgaridad de las razones, de las meras palabras, no nos permite regresar. En la música se desvela por fin todo lo oculto, pero al final, con el retorno del lenguaje y la mentira, el brillo de esa verdad se esconde otra vez en las nubes” (92), también debido a esta razón intentará que Elisa no hable, sino toque, para percibir su belleza en toda su plenitud. De acuerdo con esto, una vez iniciado el ritual, con la música como telón y motor de este, se suspenden las razones por las cuales él debería sentirse culpable; sin embargo, una vez concluido este, no puede evitar la sensación de culpa, que le indica que Elisa es solo una niña, y que la iniciación ritual por la que está pasando la está despojando de su infancia: “Nuestro parque infantil está abandonado: hay una lona sobre el columpio, han arrojado una sábana cruel en el tobogán, los caballos de madera yacen ocultos bajo lienzos” (92). Esta pérdida de la infancia termina cuando Héctor hace más claras sus intenciones eróticas hasta el punto de casi desnudarla sin desprenderla de sus prendas: “La observé desde alguna distancia: salvo por la camiseta que pendía de su cintura, se hallaba casi desnuda; las bragas parecían haber desaparecido, y la finura de bramante que permanecía entre sus cachas y se tensaba muy por encima, sobre el hueso de sus caderas, era como una demostración de su desnudez auténtica” (103). Su intención, sin embargo, no es consumir nada, como en el caso de Blanca, solo quiere contemplarla, y se lo dice cuando ella se aparta, temerosa de lo que está sucediendo: “Estás tan hermosa así... Tan hermosa... Pero no voy a tocarte, sólo deseo verte. No te tocaré nunca: te descubriré como ahora. O tú lo harás, de igual manera que haces con los zapatos o las gafas. Pero la decisión es tuya” (105). Héctor revela, así, sus intenciones y las acciones del ritual, pero este solo puede suceder si la otra parte accede u obedece.

De acuerdo con el análisis, se percibe que Héctor entra en contacto con lo profano aplicando las reglas rituales que rigen sus encuentros con Blanca (el silencio y la no consumación erótica), debido a la obediencia de Elisa. Por lo tanto, en este caso, Héctor no traza ningún vínculo con lo profano, sino que intenta acercarse a ella partiendo de lo sagrado, porque “Para vivir en el mundo hay que fundarlo, y ningún mundo puede nacer en el ‘caos’ de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano” (1985: 27). De esta manera, Héctor supera la lejanía desde la cual contemplaba a Elisa. Por lo tanto, Héctor no entra en contacto directo con lo profano, sino que intenta fundar en él

un nuevo espacio sagrado: no quiere a Elisa en cuanto ella misma, sino en cuanto puede iniciarla en las prácticas rituales.

El caso de Verónica es diferente. La relación que establecen ambos, si bien se inicia por los vínculos musicales que trazan entre ellos, no se caracteriza ni por el silencio ni por la obediencia de Verónica. Ella es la figura opuesta al tipo de mujer silenciosa, y es, además, el único personaje con el cual Héctor entabla diálogo. La presencia de Verónica en la novela logra desestabilizar la visión sagrada del mundo que tiene Héctor, y no solo la desestabiliza, sino que en determinado momento la cuestiona.

Desde el primer momento en el que Héctor entabla conversación con Verónica, en el gabinete donde ella lo recibe para atender el caso de Lázaro, este se percató de que él no puede tener control de la conversación: “Sucedió algo que debo calificar cuando menos de curioso: yo era el que traía las preguntas, pero ella me hizo muchas más. De repente fui consciente de que estaba suministrando explicaciones a la defensiva, como si hubiera sido ella la que hubiese concertado aquella cita” (29). De esta manera, Héctor empieza a hablar sobre su vida con Lázaro, hecho que sorprende puesto que, debido a la escasa relación que mantienen ambos hermanos, no se conocen muchos datos de este personaje. Pero, si bien la cita se debe a Lázaro, y si bien la relación entre Héctor y Verónica se mantiene en los límites paciente-doctor, la conversación cambia radicalmente cuando ambos encuentran que comparten la misma afición musical: “...pero le dije que sobre todo me gustaba Chopin, y ella me replicó que eso revelaba una persona ‘muy romántica’, y que Chopin también era su favorito y poseía toda su obra” (31). A partir de este momento se traza un vínculo musical en estos personajes, pero no un vínculo débil como en el caso del estudio de Czerny, sino que es un vínculo mediado por la presencia de Chopin. Luego de este intercambio, el tema de Lázaro no se menciona, y el vínculo entre ambos deja de ser el de paciente-doctor, y pasa a convertirse en “una charla entre desconocidos” (31), en la cual Héctor, debido a su experiencia musical, dirige la conversación a partir de la crítica que ejerce sobre otros compositores. Sin embargo, Héctor no se conforma con este vínculo inicial, sino que, quizás sin proponérselo, intenta afianzarlo. Para ello, busca a Verónica fuera del gabinete (así queda suspendida la relación paciente-doctor), y le regala un casete con una grabación de un recital que Héctor dio en el que interpreta los Preludios de Chopin.

La intervención de Chopin como mediador de la relación que Héctor decide entablar con Verónica se solidifica cuando este la invita a tomar un café. Aunque la conversación de ella se enfoca en el caso de Lázaro, el lugar donde toman café no se presta para una conversación de tipo médico. Incluso, Héctor se sirve de este tema para motivarla a hablar sin escucharla realmente, porque, como ya se ha señalado, Héctor evita las conversaciones puesto que las considera intrascendentes; sin embargo, en determinado momento capta las palabras de Verónica: “Nos dedicamos a seguir a ciegas el placer” (51). Este hecho es importante, porque que, por primera vez en la novela, Héctor entabla una conversación voluntariamente y sinceramente acerca del tema de la búsqueda del placer, que inevitablemente termina relacionándose con la música, puesto que la música genera en sus adeptos una sensibilidad distinta que está capacitada para percibir el “verdadero placer”. Verónica no solo lo motiva a hablar, sino que el motivo de la charla se centra en las reflexiones que Héctor, indudablemente, ha estado esbozando como reflexión artística. En las siguientes conversaciones, Verónica no solo motiva a Héctor a que comparta sus reflexiones, sino que interviene directamente en ellas, apoyando algunas, rechazando otras. Por ejemplo, el siguiente diálogo refleja la participación directa de Verónica en las opiniones de Héctor. Este no la dirige como a Blanca o Elisa, sino que se adecúa a las opiniones que ella le dirige:

—Sin embargo, en realidad sólo buscamos el placer y la belleza —dije—. Y no es malo buscarlos.

—¿A qué te refieres cuando hablas del placer y la belleza? ¿A la música?
Asentí complacido por la similitud.

—Sí, eso es: un encuentro breve y limitado con lo eterno.

—Qué bonito. Pero en parte también ficticio, ¿no crees?

—Claro, respondí con una sonrisa sincera—: ficticio del todo.

—Lázaro busca lo mismo que tú —agregó de repente—, pero él cree que lo puede obtener con drogas.

La comparación me alarmó por su cruda verdad: permanecí en silencio mientras ella continuaba... (75)

Héctor decide seguir frecuentando a Verónica debido a la extraña fluidez de diálogo que experimenta cuando charla con ella, también por la atracción que le despierta la exuberancia de su cuerpo, y que resalta en oposición del cuerpo de Blanca, mientras esta última posee una figura ideal, Verónica es un cuerpo real: “...su cuerpo era una de esas anatomías reales, físicas, que casi se tocan con sólo contemplarlas...” (73). Es importante notar que esta relación se basa, además de la evidente atracción erótica, en el diálogo, y que esto entra en oposición radical con la negación de lo lingüístico que es la base del ritual. Por ello, puede decirse que la relación con Verónica es un verdadero encuentro con lo profano, que si bien está mediado por la presencia de Chopin, no está presidido por las reglas rituales. Pese a que esta relación escapará de su control, puesto que no es ni un ritual, ni un amago de ritual, Héctor decide continuar y acepta seguir las normas que rigen el espacio profano, caracterizadas por el “caos”, como señala Eliade al describir estos espacios. Héctor concluye lo siguiente respecto a su encuentro voluntario con lo profano: “No: jamás haríamos historia, y eso me devolvió el interés por proseguir. Tan diferente de Blanca y de todo lo que significaba que me felicité por la adecuada decisión: de vez en cuando es bueno tomar tierra” (71). Sin embargo, aceptar este vínculo profano, trae consecuencias que van en contra de su experiencia ritual, por ejemplo, no consumir los encuentros eróticos. Luego de una conversación en la cual ambos, Héctor y Verónica, habían bebido demasiado, Héctor se siente casi obligado a invitarla a su casa: “...la nostalgia no me dejaba y supongo que quería compartirla. Ella aceptó sin sonreír y no pude saber si le agradaba o no, pero tampoco me importó” (76). Pese a que él acepta voluntariamente las consecuencias de una relación “real”, su estado físico y mental no le permite concretar los encuentros con ella.

1.3.2 Quiebre de las reglas rituales

Como se ha estado explicando, las relaciones que entabla Héctor con Elisa y Verónica, si bien son encuentros profanos, se diferencian radicalmente una de la otra. Elisa, por un lado, motiva a Héctor a incursionarla en lo ritual, a fundar un nuevo espacio sagrado en ella. Por otro lado, Verónica es la representación física de lo profano: motiva al diálogo y, también, a la consumación erótica. Sin embargo, ambas presentan la misma característica: son mujeres, y ante los evidentes cercos eróticos que les tiende Héctor, ambas se sienten motivadas a quebrar las reglas básicas del ritual: en el caso de Elisa,

que ya está iniciada, exigirá la consumación sexual y verbalizará su deseo (quiebra, por lo tanto, el silencio y la no consumación); en el caso de Verónica, si bien Héctor ha aceptado seguir las normas de las relaciones profanas, este no cede ante el deseo de consumación que Verónica exige; además, la relación de ambos, basada sobre todo en el diálogo, se vuelve tan importante para Héctor que lo motiva a ser él quien hable y revele poco a poco los misterios de Blanca. Héctor amenaza con quebrar, por lo tanto, la no consumación erótica, pero sí llega a quebrar el silencio.

Luego de la iniciación a la que Héctor somete a Elisa aprovechando su condición de maestro y la atracción que despierta en ella, él supone que ella seguirá los acuerdos a los que han ido llegando: se supone que él no intenta tocarla, ni dañarla, solo quiere contemplarla. Sin embargo, la situación se invierte, Elisa no solo quiere ser contemplada, sino que exige la consumación erótica, esto evidencia que las lecciones con las que Héctor intenta acercarla hacia lo ritual no son interpretadas correctamente por ella. La última lección que él le dicta está perfectamente enmarcada en las normas del ritual impuestas por él. Elisa llega vestida como Héctor le aconsejara, y una vez ubicada frente al piano:

Antes de comenzar a tocar, y con el talante riguroso y divertido con el que un niño ordena su cuarto, se quitó las gafas metálicas, que dobló cuidadosamente y abandonó sobre la mochila; entonces, se inclinó y, con preciosa lentitud, se desabrochó los cordones de los zapatos, se despojó de ellos, descubrió sus pies e introdujo los calcetines doblados en los zapatos (...)

En ese instante se incorporó un poco y recogió el borde de su camiseta, tirando de ella con suavidad, como si abriera una flor inmensa... (137)

Elisa empieza la ejecución del estudio de Czerny preparada para dar inicio al ritual adecuándose a las instrucciones proporcionadas por Héctor en la clase anterior: sin lentes y casi desnuda. Héctor pretende con esto solo contemplar su belleza, sin intentar consumir el encuentro: “No me acerco cuando empieza a tocar: su imagen es tan violenta, con las piernas de adolescente desnudas, la impudicia blanca de las bragas tensas en su carne, que parece imposible. Su figura, como los espejismos, pide ser contemplada desde lejos” (137). Acercarse sería acabar con la relación de arco que ambos mantienen; además, en este momento, Elisa adquiere la cualidad de la música y de Blanca: cualquier intento de posesión es vano porque solo quebraría la figura.

Héctor contempla su creación como si fuera un regalo (138); sin embargo, este cuadro cambia y Héctor nota que Elisa empieza a tomar decisiones por su cuenta, como si estuviera implantando una nueva regla al desarrollo del ritual: “Recuerdo el juego de prendas: si fallas, debes pagar. Eso es lo que parece proponerme Elisa en un silencio asombroso” (138), si bien el silencio persiste, esta intuición de Héctor se confirma cuando la ve despojarse de su camiseta. Este hecho quiebra el ritual y Héctor descubre en la desnudez de ella lo siguiente: “los detalles de su cuerpo se multiplican, su carne se hace más imperfecta, más evidente; toda ella pierde la cualidad de imagen y se vuelve real: una chica de catorce años con su escasa ropa interior blanca. Pero mi mirada es lo terrible” (139). El acto de la contemplación de la imagen ha sido quebrado con la acción de Elisa, esto, además de quebrar el ritual, ocasiona que los remordimientos de Héctor actúen al notar que ella no es más que una niña³⁷. A diferencia de la relación con Blanca, que parte del disfraz que oculta completamente la presencia de Lázaro, la desnudez en Elisa actúa en sentido contrario y revela la impudicia del acto, además de que actúa como un motor de deseo que impulsa a Héctor a intentar tocarla: “Quise besarla en los labios” (140), señala Héctor, pero este deseo se ve interrumpido cuando reconoce que está traspasando los límites impuestos por el ritual.

El deseo de Héctor culmina cuando contempla a Elisa junto a él reflejados ambos en el piano. Este reflejo producto del piano le indica a Héctor que si continúa con sus intentos, el cuerpo de Elisa dejará de representar la figura para convertirse en un mero objeto sexual, el cual está prohibido debido a los catorce años de ella. Además, resulta interesante señalar que es el piano el que detiene a Héctor, incluso él lo interpreta de esa manera: “De repente este viejo compañero, esta amante negra y pulida que siempre he creído conocer, se me ofrece en su verdadera naturaleza, como una inspiración bíblica” (141). El acto de contemplarse ambos en el espejo es transmutador porque observan tanto el cuerpo desnudo de ella como las intenciones de Héctor mostradas en su rostro. Esta visión en el espejo se repite cuando Héctor se observa en las pupilas “de ébano” de Elisa. Héctor se detiene en este punto porque reconoce que ha ido más allá

³⁷ A diferencia del libertino que necesita, además de la obediencia absoluta por parte de su víctima, “cierta autonomía de la víctima, sin la cual no se produce la contradictoria sensación que llamamos placer/dolor” (Paz 2001: 28); Héctor rechaza este medio de obtención de placer porque no lo considera apropiado. Elisa, a diferencia de Lázaro, no se transfigura, sigue siendo ella durante la ejecución de estos amagos de ritual. Lázaro, en cambio, se transforma en Blanca durante los rituales, hecho que suspende, como se mencionó líneas arriba, la culpa moral del protagonista.

del ritual: “Descubrir esta realidad aplaca mi deseo y me obliga a alejarme de su cuerpo con rapidez. Le doy la espalda y medito en el terrible hallazgo: una verdad que desconocía” (141). Para Héctor esta verdad radica en que el reflejo ha evidenciado el pecado que ha estado a punto de cometer, incluso agravado al notar que su deseo quedó reflejado en los ojos de Elisa, y que esta puede identificarlos claramente. Héctor se cuestiona, entonces: “¿Qué he querido hacer? ¿Convertir la presencia de esta niña en otro ritual más?” (142). No se refiere solamente al momento en el que va más allá de las reglas que él mismo ha impuesto (no tocarla, solo contemplarla), sino a todo el proceso de iniciación ritual al que se ha visto sometida Elisa.

Todo este proceso de reflexión por el cual pasa Héctor no es compartido por Elisa, quien ante la voz de Héctor que le pide que se retire, quiebra el silencio y dice: “No importa —la oí decir con profunda gravedad—. No importa —repitió” (142) Por lo tanto, exige la consumación del encuentro, y este reclamo se ve completado con sus acciones: “Los breves ruidos me avisaron antes. Cuando me volví, el sujetador ya estaba en el suelo. Los botones oscuros de sus pechos descubiertos se erguían hacia mí” (142). Héctor, pese a la insistencia de ella, insiste en que se retire³⁸, la revelación de los reflejos es más fuerte que cualquier deseo que ella le despierte, incluso no se trata ya de deseo sino de horror ante la idea del pecado. La imagen del reflejo en los ojos del otro hace que Héctor y Blanca anulen el contacto visual en el ritual que continúa a este encuentro con Elisa (el ritual del encuentro): “Blanca se desnuda el rostro, aunque cierra los ojos” (151), al cerrar los ojos, Blanca evita que Héctor se vea reflejado en los ojos de Lázaro, y tenga, por consiguiente, una revelación del pecado.

En el caso de Verónica, se dijo que Héctor prosiguió la relación con ella y aceptó seguir las reglas usuales que se entablan en las relaciones que pueden calificarse como profanas, puesto que representan lo opuesto a lo que Héctor ha erigido como sagrado y que tiene su base en Blanca. Las relaciones con Blanca se basan en el silencio y la no consumación erótica; en el caso de Verónica, si Héctor aceptara completamente este

³⁸ Héctor deja a Elisa como Eneas deja a Dido. Elisa es el otro nombre con el que se conoce a la reina de Cartago. Virgilio, en *La Eneida*, relata el encuentro entre estos dos personajes: “...según el libro IV de ‘La Eneida’, el fugitivo héroe romano llega a Cartago y relata a Dido el fin de Troya, se hace amar de Dido y luego la abandona por designio de los dioses. Dido, desolada, se arroja entonces sobre una pira, dándose muerte por designio de los dioses. La figura de Dido (...) ha pasado a la posteridad como símbolo legendario o poético de la amante abandonada que sucumbe en medio de la más triste desolación” (Pérez-Rioja 2008: 195)

vínculo profano, la relación se basaría en el diálogo y la consumación. Pero, Héctor, si bien confía en Verónica y conversa con ella frecuentemente, no acepta consumir nada en sus encuentros. Esto, de acuerdo con el análisis, puede deberse a que decide no quebrar las reglas rituales que él ha impuesto a sus relaciones de carácter erótico, y, también, debido a que no puede desvincularse completamente de su dependencia al plano sagrado.

Por un lado, Héctor no solo entabla diálogo con Verónica, sino que entabla con ella un vínculo de confianza, puesto que es el único personaje con el que habla sobre Blanca: “La miré directamente a los ojos, que me evitaban, y tuve el repentino deseo de hablarle de lo maravilloso, de compartir con ella la felicidad absoluta: quise contarle algo sobre Blanca” (75). Además, es el único personaje que despierta su interés por sí mismo: “De repente tuve ganas de descubrir su pasado, de saber por qué se hallaba tan herida, de espiar en la historia que no quería contarme, pero me sentí más impúdico que si deseara su desnudez” (108), incluso le muestra más atención a ella que a las actividades ilícitas de su hermano: el consumo de marihuana. Este interés que siente por Verónica, lo motiva a hablar sobre Blanca con ella, a explicarle en qué consisten los rituales, sin revelar, evidentemente, quién se oculta bajo el disfraz: “La conocí un día. No sé nada sobre ella, salvo que se llama Blanca. Ella tampoco sabe nada sobre mí. Nos reunimos los sábados y hacemos cosas...” (110), incluso le explica la regla básica del ritual: el silencio: “...ya no recuerdo cómo era su voz. Todo lo demás son cosas que hemos aprendido a fuerza de repetirlas. Yo las llamo ‘rituales’” (111). Héctor toma consciencia de que es la primera vez de que habla con alguien sobre Blanca y reconoce lo siguiente: “...en ese instante me asombró la monstruosa soledad que me había rodeado siempre” (111). Puede decirse, entonces, que Verónica en la vida de Héctor simboliza el reencuentro con lo profano, el retorno, quizás, a una vida normal, por eso se resiste a aceptar que su pérdida cuando ella le pone fin a la relación. Para evitar que ella se vaya, Héctor revela más de los misterios de Blanca, en un momento en el que él parece que ella ha aceptado las reglas del ritual: “Estoy en tu bando porque quiero estar, y me iré cuando me parezca” (144). La idea de una posible pérdida hace que Héctor le revele que Blanca no existe, que es una ficción que él ha inventado, pero Verónica interpreta simbólicamente esta revelación y le dice que él es un “compositor de relaciones” (145). De esta manera, pese a que no se percata de la ficción en la

existencia de Blanca, sí acierta al identificar el rol de creador de Héctor, si bien este no compone música, sí compone relaciones (y escribe sobre estas). Héctor acepta la afirmación, pero señala el lado negativo de esta labor: “Pero cuando creo, libero: y todo lo que queda en libertad huye de mí, termina desapareciendo. Y no quiero que eso ocurra contigo” (145). El eros creativo que posee a Héctor no le lleva a producir, sino a todo lo contrario: desaparecer, y esto se debe a la anulación del código lingüístico y a su búsqueda solitaria del placer.

Por otro lado, en la novela, Héctor registra dos encuentros de carácter erótico con Verónica. La diferencia entre ambos es que, en el primero, es Verónica quien dirige el encuentro; en el segundo, Héctor; es decir, el primero se rige bajo las reglas del plano profano, que en realidad no son reglas, sino caos; el segundo, en cambio, bajo las reglas de lo sagrado. Ambos encuentros se caracterizan por la presencia de alcohol, que actúa como un desinhibidor del comportamiento de ambos, y que provoca la tensión erótica.

El primer encuentro está enmarcado por el ritual del castigo, que, inconscientemente, Héctor aplica en el momento en el que está con Verónica. Este la invita a su casa luego de una cena en la cual beben más que comen. Héctor, pese a que no se siente dispuesto, se deja llevar por el momento; pero, una vez ya en la sala, no parece dispuesto a continuar, pese a que, musicalmente, ha iniciado el encuentro tocando una pieza de Chopin: “No sé lo que ella esperaba o deseaba: perdí esa noción elemental que nos hace diferenciar al otro de nosotros mismos. Me senté frente al piano cuando me lo pidió y comencé el dulce Nocturno en fa mayor, pero con las primeras notas me sentí como traspasado por un dolor de fuego” (77). La noción de que este encuentro va a quebrar las reglas rituales que él ha impuesto a sus relaciones de este tipo le impide continuar, pero al mismo tiempo lo motiva, pero a realizar algo “que provocase un recuerdo vergonzoso” (76). De esta manera, Héctor da el primer paso para romper la tensión entre ambos con un beso que sirve de punto de arranque. Los comentarios de Héctor sobre este encuentro son que, si bien no se trata de un ritual, la tensión provocada por el silencio y la lucha de los cuerpos que se tientan pero no concretan nada conservan “un punto de hermosura” (77). Este punto se quiebra cuando Verónica habla e intenta consumir el encuentro. Héctor le pide que no hable y aplica elementos de ritual del castigo, este se caracteriza por las palmadas que él propicia en las nalgas de Blanca, esta misma acción es aplicada en el cuerpo de Verónica, quien a diferencia de Blanca

no permanece en silencio y se muestra por momentos renuente ante esta práctica. Según Héctor, en este encuentro: “No hay ritual entonces: sólo actuación, pero todo sucede tan rápido que ni siquiera nos queda la excusa de fingir” (77).

Este encuentro se caracteriza por el caos y el vértigo, en oposición al orden con el que suceden los rituales con Blanca. Sin embargo, pese a la insistencia de Verónica, Héctor intenta congelar momentos clave: “No, no quería desnudarla: ya lo estaba; mi sexo se erguía incómodo bajo el pantalón; todo era así, un continuo estar al borde de algo, un ceñimiento constante, una barrera que intentar vencer sin conseguirlo” (79), que evocan, inevitablemente, los encuentros rituales con Blanca; sin embargo, Héctor nota también que Verónica no acepta este tipo de encuentro: “Ella, sin embargo, pretendía deshacer ese equilibrio” (79). Mientras que él tensa el encuentro, siempre conservando la calma, Verónica actúa como una fuerza generadora de desorden. El encuentro termina como los rituales con Blanca, sin llegar a consumarse. A diferencia de Blanca, quien encuentra placer en este acto, Verónica se hace a un lado “como herida” (80). El encuentro termina con frases de despedida breves acompañadas y una reflexión importante de Héctor: “he pretendido escapar” (81). El contacto con Verónica lo ha llevado al límite de quebrar no solo las reglas de ritual, sino a escapar de Blanca para incorporarse completamente a este espacio profano del cual se ha separado.

El siguiente encuentro entre Verónica y Héctor se diferencia del anterior. En este, Héctor dirige la relación como si se tratara de un ritual, mientras que Verónica trata de aceptar las reglas: la no consumación y el silencio. Esta vez, el espacio elegido para el encuentro no es la casa de Héctor, sino la de Verónica. En este espacio, Héctor identifica rasgos que son los opuestos al orden con el que él ordena su vida: “Su decoración, como sus cuadros, es un vértigo, y éste se prolongó en la bebida” (106). Sin embargo, pese a la atmósfera, Verónica realiza la primera concesión al mundo ritual que reconoce en Héctor, ella brinda “por los desconocidos” (107), así, este encuentro se realizará con una de las premisas que rige la relación con Blanca (ellos no están enamorados y aíslan los únicos momentos que valen la pena). Héctor se pone en alerta e identifica que ella continuará haciendo más concesiones: “...la notaba bastante diferente al otro día, deseosa de hacer algo inolvidable, con la necesidad urgente de la locura en su mirada” (107). Verónica acepta la propuesta de Héctor de hacer experimentos. Como este encuentro está enmarcado por el ritual de la ceguera, el

experimento consiste en mantener a Verónica vendada y, como siempre, magnificar la tensión sexual sin consumarla. El resultado de este es el siguiente: “Permanecí un rato observándola hasta que la vi sonreír” (118). En este instante pareciera que Verónica ha aceptado las reglas del ritual; sin embargo, luego de dos salidas decide alejarse de él. De esta manera, Héctor pierde la única oportunidad que tenía de vincularse con lo profano y llevar una vida normal, pero no se resigna a perderla y la invita a contemplar uno de los rituales con Blanca, porque considera que ella sí es capaz de comprenderlos. El movimiento no es acertado y pierde definitivamente a Verónica, al mismo tiempo, desestabiliza la continuidad de los rituales.



Capítulo 2: “Biografía” de Chopin

Silencio de Blanca, la novela escrita por José Carlos Somoza, está narrada en primera persona por Héctor Hernando. Podría decirse que este texto, dentro de la ficción de la novela, constituye la autobiografía de este personaje. Una narración de este tipo, que definitivamente es una construcción del “yo”, en este caso la construcción de la identidad de Héctor, parte de algunos supuestos entre los que destaca “la hipótesis de que el lector de una autobiografía siempre espera una ‘verdad’ de algún tipo” (Loureiro, p.38) y también “la idea de la autobiografía como acto del presente de la escritura que da sentido al pasado, no como reproducción (imposible) de ese pasado” (Loureiro, p. 38). Respecto al primer caso, puede señalarse que en una primera lectura de la novela, el lector se lleva la sorpresa al final cuando se revela la identidad de Blanca; por lo tanto, puede afirmarse que el pacto de confianza que estableció Héctor con su público al inicio de la novela queda roto: él no es un narrador confiable. Respecto al segundo caso, Héctor reconstruye los rituales con Blanca, y gracias a esta reconstrucción puede crear textualmente los espacios rituales y profanos, así como su visión de la realidad a partir de la creación de estos espacios, por ello mismo puede narrar todos los encuentros con Blanca anulando la presencia de Lázaro. Además, debe recordarse que es imposible la redacción total de la vida de una persona; por ejemplo, Dante en la Vida Nueva, copia parte del gran libro de la memoria en un “libello”, un librito, en el cual relata la transformación por la que atraviesa (del callar al decir) gracias al amor que experimentaba por Beatriz (2010: 72); del mismo modo, Héctor relata no los aspectos cotidianos de su vida, sino aquel que da sentido a su existencia. Por lo tanto, esta autobiografía vulnera el pacto de confianza con el lector y recrea en clave ficcional los hechos más relevantes de la vida de Héctor: su relación con Blanca. La existencia de Blanca en la novela solo es posible a partir de este pacto de confianza en el que se oculta al lector el dato clave solo para revelarlo al final³⁹.

³⁹ Sobre la relación que entabla el lector con el libro, José Carlos Somoza señala que “la literatura es un juego” (2001: 32); por lo tanto, esta se rige por reglas. La regla básica de la literatura es que “debemos aceptar lo que el narrador nos cuenta mientras estamos leyendo. Se piensa que esta regla debe importar, sobre todo, al oficio del escritor, y realmente buena parte de los efectos que produce son debidos a la particular habilidad de cada autor. Pero sería imposible aplicarla si el lector no lo aceptara, si no colaborara, si no ‘condescendiera’ con esa regla” (2001: 33). Esta regla del juego puede interpretarse como el pacto de confianza. Somoza se basa en este quiebre del pacto de confianza entre Héctor y los lectores de su vida para crear el efecto de sorpresa al final del libro.

Ahora bien, se está frente a un narrador poco confiable desde el punto de vista profano, es decir, la sociedad creada a partir del pacto de confianza del lenguaje rechaza la ambigüedad textual de Héctor. Esto se ve claramente evidenciado con el rechazo y el horror de Verónica al contemplar el ritual de la muñeca. Verónica también ha sido víctima de la falsedad del pacto de confianza que entabló con Héctor. Sin embargo, desde el punto de vista ritual, este pacto no ha sido quebrado, puesto que Héctor ha separado radicalmente la realidad: el mundo profano, en el cual Lázaro es el hermano menor que tiene a cargo; y el mundo ritual, en el cual Lázaro no existe como tal, sino que su cuerpo permite la existencia de Blanca. Blanca, en este mundo, es la creación artística de Héctor pero la presentación de ella en sociedad fracasa. Por ello, cuando Héctor cuenta sus rituales con Blanca, se refiere a ella, a la figura artística, no a Lázaro. La revelación de la identidad de Blanca quiebra el vínculo entre Héctor y Verónica porque la visión de esta, y los lectores, no pueden dividir la realidad como lo hace Héctor. Ni Verónica ni los lectores pueden aceptar la separación de espacios e identidades: Blanca es Lázaro, no son identidades independientes. Por esto es imposible concebir la relación que Héctor ha entablado con Lázaro, además porque no es éticamente correcta. Revisando las nociones kantianas, no es admisible llevar a cabo una acción si al universalizarla esta no es aplicable para toda la humanidad. De este juicio no pueden escaparse los artistas, ya que también forman parte del ámbito social⁴⁰. Por lo tanto, puede señalarse que Héctor fracasa al insertar su obra artística en este ámbito, y si bien él considera a este como el espacio profano por excelencia, se constituye también como el único espacio en el que el arte tiene cabida, en cambio, la obra artística de Héctor solo es posible en el mundo ritual que él ha creado, un mundo en el que no se admiten a más espectadores que él mismo; por lo tanto, puede prescindirse del lenguaje, ya que la comunicación no es necesaria. Sin embargo, este

⁴⁰ Si bien Héctor no se identifica como miembro de la sociedad (el espacio profano), forma parte de esta. Clara y la penumbra, octava novela de José Carlos Somoza, desarrolla un problema ético sobre el papel del arte en la sociedad (el arte hiperdramático). Sobre este libro, Juan Pablo Ortiz-Hernández se pregunta: “¿Qué es lo que hace, a este arte en particular, tan llamativo y enigmático? ¿No es una búsqueda por medio del abuso estético del ‘otro’? ¿Dicho abuso no recae en una apremiante situación de connotaciones poco éticas?” (2009: 75). Las mismas preguntas podrían plantearse a Silencio de Blanca, solo que en este caso el problema artístico no compete a la sociedad en general, sino que se origina en un caso particular. El problema artístico en esta novela es si, fuera de la perspectiva de Héctor, Blanca puede ser considerada una obra artística. Inmediatamente la respuesta es no por la cuestión ética ya mencionada: la lectura de la obra de arte se realiza no por el creador sino por la sociedad. En este caso, al igual que en Clara y la penumbra, el arte que crea Héctor se basa en el abuso estético del “otro” (Lázaro), lo que lleva a preguntarse cuál es el rol del artista en la sociedad y cuáles son los límites que tiene este.

recinto solitario es lo que termina angustiando a Héctor, y lo que, finalmente, le motiva a presentar a Blanca ante Verónica.

Una de las funciones básicas del lenguaje es la de integrar al hombre con la realidad, ya que solo se puede acceder a ella mediante los signos lingüísticos, pero se debe considerar, asimismo, que el lenguaje también cumple la función de integrar al hombre con otros, es decir, crea lazos comunitarios⁴¹. Por lo tanto, la función, quizás más importante, del lenguaje radica en que puede producir la integración entre los hombres; por ello, se le considera altamente simbólico. Héctor, al rechazar a su comunidad y crear su obra artística en el silencio (negación del lenguaje), anula la capacidad simbólica – integradora del lenguaje⁴²; por lo tanto, genera desintegración, esto se evidencia en el escaso contacto que entabla con otras personas, incluso puede afirmarse que antes de conocer a Verónica vivía en completa soledad. Carlos Gatti señala que el hombre que tergiversa el lenguaje, es decir, que miente, convierte al lenguaje de simbólico en diabólico, lo que significa desintegrador (1999: 15). En cierta medida, el mundo de Héctor es un mundo de apariencias en el cual nada es lo que parece: Blanca no existe. La existencia de Blanca es posible solo en el espacio ritual creado por Héctor que se rige bajo sus propias reglas (el silencio y la no consumación erótica); por lo tanto, compartir este universo con quien no comprenda esas premisas es imposible. De acuerdo con esto, Héctor recurre al lenguaje para presentar su universo, y a partir de este crea un mundo de apariencias que son posibles en la ficción que él elabora, pero que fracasa en cuanto es presentado a la sociedad. Sin los mecanismos ficcionales, la

⁴¹ Carlos Gatti en su conferencia “Algunas reflexiones sobre el lenguaje” indica que el lenguaje es como un arma, es decir, “es instrumento para apropiarse del mundo, es un recurso para la articulación de la conciencia y es un medio de comunicación social” (1999: 13). En *Silencio de Blanca*, Héctor escribe sobre los rituales con Blanca y, sobre todo, se presenta como un hombre solitario: su contacto con la sociedad es escaso y sus rituales se basan en el silencio; sin embargo, desde que inicia la relación de sus encuentros se inicia un proceso de reflexión que, posteriormente, lo lleva a percatarse de su soledad e intentar integrarse en la sociedad. Este acto se ve reforzado cuando conoce a Verónica. De este modo, puede apreciarse que al iniciar el proceso de escritura Héctor utiliza el lenguaje como un instrumento de acuerdo con las características señaladas por Gatti: primero, el lenguaje escrito articula su conciencia, es decir, le permite reflexionar sobre su relación con el espacio ritual y el profano; luego, el lenguaje oral le permite entablar diálogo con su sociedad. Por ello, el lenguaje le permite a Héctor reincorporarse con la sociedad que ha dejado de lado en favor de su vida ritual.

⁴² Puede señalarse que incluso su intento por considerar la música superior al lenguaje porque esta no “desintegra”, también está pervertida. Para los románticos, la música se basa en “el concepto de alienación del hombre a causa de la civilización y de su redención o aspiración a la redención por medio de la música” (Fubini 2007: 21). Pero, Héctor, si bien aspira a una redención o intenta buscar un más allá a partir de la música, no logra ninguno debido a que la base de su liberación, Blanca, es una ficción creada a partir del abuso del otro.

verosimilitud (la posible existencia de Blanca) se desvanece, y deja en su lugar a la verdad, la cruda verdad en este caso: Lázaro es quien camina bajo el nombre de Blanca.

Esta revisión acerca de los aspectos básicos del lenguaje y su manejo en Silencio de Blanca es importante para pasar a analizar la parte central de la novela: la biografía de Chopin⁴³. Esta sección que alterna episodios biográficos del músico con la autobiografía de Héctor podría ser considerada irrelevante para el desarrollo de la novela, pero la función de estos es la de sentar las bases artísticas de la obra de Héctor bajo los criterios que él considera que guiaron a Chopin en la composición de sus piezas musicales. Se debe recordar en este punto que la relación entre Héctor y Chopin está mediatizada, y que puede ser interpretada por la teoría de Girard del triángulo del deseo mimético. La admiración que Héctor experimenta hacia el compositor lo obliga a apoderarse del ser de este; sin embargo, la mediación entre ambos es externa, es decir existe una distancia temporal considerable que divide los campos de confluencia entre ambos, por lo que se genera una idealización del mediador, en este caso, Chopin. Pese a la imposibilidad de poseer el ser de este, Héctor crea un espacio de confluencia entre ambos en un plano textual, por ello se embarca en la tarea de escribir la biografía del compositor musical por excelencia.

En esta biografía, escrita en clave romántica⁴⁴, Héctor analiza las que considera las bases creativas de la obra de Chopin. Estas, al mismo tiempo, pueden ser leídas como un “arte poética” de Héctor, ya que, debido al espacio de confluencia textual entre ambos, mientras Héctor va intuyendo las estrategias creativas de Chopin, va revelando las suyas propias, ya que constituyen un segundo intento, quizás más sincero, de objetivar la subjetividad de su mundo creativo. Por lo tanto, es importante analizar estos fragmentos biográficos para comprender por qué revela su secreto a Verónica y la

⁴³ Rubén Darío en el Oro de Mallorca, su novela autobiográfica, incluye un capítulo en el que relata la historia de Chopin y George Sand, su vínculo como amantes y su escape a Mallorca. A diferencia de este relato, Somoza rescatará el lado positivo de la relación (el motor creativo), mientras que Darío se centrará en el aspecto negativo de la relación: su vínculo como amantes.

⁴⁴ La biografía de Chopin muestra características románticas, entre las que destaca las claras referencias al mundo onírico de Chopin. Incluso la vida de Héctor, dividida en dos planos: el ritual y el profano, corresponde en cierta medida con esta visión de la realidad. El Romanticismo, según Albert Béguin en el Alma romántica y el sueño, es un pensamiento que no corresponde con la inteligencia, sino que pertenece a una cualidad sensible. Esta corriente de producción disímil compartía espiritualmente los siguientes mitos: el alma, el inconsciente y la poesía (1954: 482), que se reflejarán en la biografía que escribe el protagonista de Silencio de Blanca. Héctor, en esta biografía “onírica”, se desprenderá de la razón para intuir el misterio de la música de Chopin. Iniciará, por lo tanto, un viaje que lo lleve a conectarse con la inmensidad cósmica, y que se refleje en su producción artística.

reacción posterior, luego del rechazo de esta. Esta biografía de Chopin revela aspectos importantes de la vida ritual de Héctor, de esta manera, esta biografía del maestro puede interpretarse como una confesión de Héctor. Escribir sobre el mediador, en este caso, lleva a Héctor a mostrarse frente a él y mostrar, al mismo tiempo, si es digno de ser su aprendiz, como en el caso del Quijote y su modelo de caballería: Amadís de Gaula. Se debe recordar que las representantes por excelencia del género de las autobiografías son las Confesiones de San Agustín y las Confesiones de Rousseau. En cierta medida, la confesión, que vendría a ser una objetivación de la vida subjetiva, es parte integral de las autobiografías por los presupuestos mencionados líneas arriba, y también porque mediante este medio el narrador se muestra “tal cual” para ser juzgado por sus lectores, es decir, entabla diálogo con estos bajo la premisa de la sinceridad para obtener el perdón de estos o para, bajo el tópico de la *captatio benevolentiae*, demostrar la superioridad del narrador frente a otros. En este caso, el texto que elabora Héctor está pensado y dirigido para un grupo de lectores, esto se evidencia al final cuando decide no publicarlo porque revelan mucho de él mismo (172). Además, en la elaboración de esta biografía se observa cómo, gradualmente, Héctor, el narrador, inicia el relato en una posición de tercera persona y lo termina en primera persona. De esta forma, Héctor no solo se muestra ante Chopin, sino que textualmente se apodera del “ser” de este, pero no del ser histórico, sino del espíritu musical que habita en cada composición del maestro, según los postulados de Girard. Esta fusión se logra en gran medida, por la técnica narrativa y por la libertad creativa que Héctor se toma para narrar la vida de Chopin, si bien señala que los sucesos biográficos no son estrictamente históricos, la verosimilitud de esta narración se mantendrá porque gran parte de la narración son los supuestos sueños que Chopin experimentaba. Con esta mención a los sueños se refuerza el puente con el Romanticismo.

2.1 La voz de Héctor, el narrador

La biografía empieza en el segundo capítulo, el ritual de la danza, con el anuncio de Héctor de que está escribiendo sobre Chopin “porque todo lo que se narra sobre él es muy inferior a la ambigua y hermosa respuesta de su música” (40). Por ello, ya que la clave del relato que escribe Héctor es desentrañar los misterios de la obra de Chopin, no escribirá una biografía convencional en la cual se mencionen rigurosos datos históricos, sino intentará develar los misterios de la música de su maestro. Esta exploración

“crítica” de la obra de Chopin no requiere información histórica rigurosa sobre los avatares cotidianos del compositor, sino señalar los detalles que influyeron en su labor como artista. Esta visión crítica encuentra un paralelo en la hecha por Marcel Proust, quien critica el método de Sainte Beuve, pues este considera que para conocer la obra literaria de un autor primero se debe conocer al autor completamente. Para ello Sainte Beuve entrevistaba a los amigos y conocidos del escritor a quien debía reseñar. Además, señalaba que

... Nunca serían demasiadas las formas ni los puntos de referencia para conocer a un hombre, es decir, todo menos un espíritu puro. Hasta que no se han formulado sobre un autor un cierto número de preguntas y no se han respondido a ellas, aunque sean para uno mismo y sin que nadie se entere, nunca se estará seguro de haberlo captado por completo, y ello hasta en el caso de que estas preguntas se antojaran las más ajenas a la naturaleza de sus escritos: ¿Qué opinaba de la religión? ¿De qué forma le afectaba el espectáculo de la naturaleza? ¿Qué actitud adoptaba en cuanto al asunto mujeres, respecto al dinero? ¿Era rico o pobre; cuál era su régimen, su manera cotidiana de vivir? ¿Cuál era su vicio o su punto flaco? Ninguna respuesta resulta indiferente a estas preguntas para juzgar al autor de un libro y al libro mismo, siempre que ese libro no sea un tratado de geometría pura, y más si es una obra literaria, es decir, algo en lo que él entra por entero. (2004: 782)

Proust criticaba este método, que consiste en no separar al hombre (el yo exterior) de la obra, porque Sainte Beuve no consideraba a la obra como resultado “de otro yo distinto al que expresamos a través de nuestras costumbres, en sociedad, en nuestros vicios. Si queremos intentar comprender ese yo, como podemos lograrlo es yendo hasta el fondo de nosotros mismos, tratando de recrearlo en nosotros mismos” (2004: 783). Si bien Proust se refería al quehacer literario, esto también puede aplicarse a los artistas en general. En este caso, acceder a la obra artística de Chopin, conocer sus misterios, no depende de cuánto se conozca de la vida del compositor, sino de un análisis de la obra misma, y también, por qué no, de la exploración de su yo interno y su fuente de inspiración.

Entonces, descartados los sucesos biográficos, Héctor decide mentir, ya que, solo a través de sus intuiciones dará con la respuesta. Es importante señalar en este punto que para Héctor todo arte es ficción y, por lo tanto, mentira o “apariencias”, como el caso Blanca, incluso es consciente de la diferencia entre el Chopin histórico y el Chopin onírico sobre el que está escribiendo: “...no mi Chopin onírico, el espíritu que me posee

cuando lo interpreto, sino el cierto, el que alguna vez existió y tuvo manos que tocaron lo que su mente creaba...” (133). Como ya se señaló, Héctor no intenta conocer la vida de su maestro (yo externo), sino el misterio de su música (yo interno). Por lo tanto, Héctor no crea este espacio textual para ser juzgado solo por los lectores o ante el Chopin histórico, sino para reinterpretar el espíritu musical de su maestro (el Chopin onírico) y para ponerse bajo su tutela, de modo que le permita establecer el contacto entre maestro y aprendiz. La búsqueda de la subjetividad de Chopin a través de la investigación onírica encuentra sustento en las ideas románticas que dieron marco general a la época en la que Chopin vivió, por ello, es considerado un compositor del periodo romántico. Si bien como señala Héctor no se debe clasificar a la música como las mariposas atrapadas por el alfiler en la “brevedad enorme de las épocas”⁴⁵ (134), esta “etiqueta” no tiene que ser prescriptiva, sino descriptiva, ya Béguin señalaba que la producción de los artistas románticos, solo en literatura, es disímil; sin embargo, estos artistas se encuentran movidos por un espíritu de época, o por los tres grandes mitos, entre los que destaca la constante mención y reflexión sobre el inconsciente. Dice Béguin: “el alma, en busca de salidas abiertas hacia sus propias prolongaciones, se empeña en creer que el sueño, el éxtasis, todos los estados de liberación más o menos perfecta de los límites del yo son más ellas mismas que la vida ordinaria” (1954: 482), de ahí la enorme importancia que se otorga al sueño, ya que es un medio para explorar “la realidad cósmica o divina” (1954: 482). Por lo tanto, Héctor explorará la creatividad musical de Chopin a través de un viaje onírico.

Para iniciar esta investigación onírica Héctor partirá de un hecho histórico clave de la vida de Chopin: su estancia en Valldemosa (Mallorca) junto a George Sand⁴⁶, época considerada por Héctor como “uno de sus periodos vitales más intensos” (40). Esto se debe a que durante este periodo Chopin compuso algunas piezas claves como el Preludio número 15; algunas mazurcas; y también retocó algunas piezas que ya tenía hechas como la Balada en Fa mayor, la Polonesa Op. 40 núm. 2, entre otras; también inició con el Scherzo en Do sostenido menor (Bal y Gay 1973: 115). Además, la

⁴⁵ José Carlos Somoza suele usar la metáfora de la mariposa para aplicarla a todo tipo de clasificaciones en el arte, especialmente, cuando se le pregunta sobre su no tan clara pertenencia a algún género literario: “Libertad, lejos de etiquetas y clasificaciones, la mariposa de los géneros sigue volando, y muchos autores creemos que es preciosa, de colores anárquicos, y nadie podrá nunca clavarle un alfiler y ponerla en un tablón” (Illaregui 2006)

⁴⁶ El viaje se realizó en noviembre de 1838.

estancia de Chopin en Valldemosa está enmarcada dentro de los ideales románticos, históricamente, debido a las características peculiares de la zona y también porque el compositor recayó gravemente en la tisis, lo cual lo hacía propenso a los estímulos externos. Todas estas características del viaje a Mallorca⁴⁷ (la creación constante y la enfermedad) lo vuelven en un motor de inicio ideal para la exploración del mundo onírico del compositor. La redacción de esta biografía puede ser considerada como un segundo intento de objetivar la subjetividad artística, en este caso la de Chopin, a través de la redacción de una “biografía”. El primer intento, fallido en cuanto a su resultado, fue la objetivación del mundo interno de Héctor mediante la redacción de una autobiografía (la novela que el lector tiene entre manos). Si bien Héctor escribió la última a partir de su visión ritual de la realidad, la biografía de Chopin está pensada para un público; por lo tanto, escribirá esta desde una visión profana, a partir de la cual intentará explicar la división entre lo ritual y lo profano, que servirá como marco para sostener que la creación artística solo es posible en lo ritual (aunque al final él intente compartir su arte con Verónica). Sin embargo, lo que Héctor no calculará al momento de escribir es que no solo hablará sobre la subjetividad de Chopin, sino sobre la suya propia. Por lo tanto, la sinceridad (las certezas y dudas sobre su visión ritual de la realidad) que niega a los lectores de su autobiografía se encontrará expuesta en la biografía del compositor.

El proceso de escritura inicia luego del ritual del espejo (el segundo ritual del libro) y se prolonga hasta el ritual de la muñeca (el penúltimo ritual); por lo tanto, son seis capítulos y todos tendrán un tono particular debido a la perspectiva del narrador en cada una de estas, es decir, por la función del narrador en estas. Debido al carácter poco histórico de esta biografía, este texto se convierte en un relato ficcional en el que Héctor entra en contacto con Chopin, pero este contacto no es directo, sino que la unión entre ambos se crea textualmente por etapas. En las tres primeras entregas, el narrador asume una distancia prudencial con el sujeto biográfico, es decir, Héctor escribirá empleando el narrador en tercera persona dirigiéndose a un tú, que será el futuro lector. Sin embargo, en las cuatro últimas entregas, el narrador se convierte en un “yo”, ya que Héctor asume el ser de Chopin y redacta cartas apócrifas que supuestamente el

⁴⁷ Jesús Bal y Gay, biógrafo de Chopin, señala que las condiciones de vida en Mallorca eran propicias para la creación artística, tanto de George Sand como de Chopin: “El ambiente de una cartuja deshabitada y en pleno invierno, llena de voces misteriosas fingidas por el viento y por la lluvia, era más que propicio a las más descabelladas fantasías de aquellos románticos artistas” (1973: 114).

compositor envió a su editor Pleyel. En esta etapa final de la redacción, Héctor se identificará a tal punto con su maestro que lo que redacte no solo tendrá como objetivo revelar los misterios de la música de este, sino, al mismo tiempo, la redacción de estos textos le servirá para aprovechar este espacio textual como un confesionario, en el cual Héctor revelará sus miedos y el objetivo final de su creación artística. Además de asumir la identidad del Chopin onírico al final, el lenguaje que tanto rechaza como medio para la manifestación artística, le servirá para tomar consciencia de su propio ser, incluso preferirá la escritura a la composición.

La primera parte de la biografía de Chopin, aquella que se caracteriza por la distancia que toma el narrador (Héctor) de lo narrado, configura un espacio y un tiempo que pueden ser interpretados como escenario de ritual. Del mismo modo, la biografía de Chopin no solo estará ambientada en un espacio propicio para el ritual, sino que también mostrará cómo se lleva a cabo el proceso de creación a partir de la inspiración y el erotismo que se obtienen con la presencia del cuerpo de la amada.

2.1.1 Valldemosa: espacio sagrado

Héctor empieza la redacción de la biografía de Chopin con el primer presunto encuentro entre George Sand y Chopin, en la casa de este en París. La siguiente entrega narra la relación de ambos en Valldemosa (Mallorca). Puede apreciarse que hay un cambio espacial en la narración (de París, el centro cultural e intelectual por excelencia, a España, un país bastante relacionado con lo exótico⁴⁸). Este cambio no es arbitrario, ya que Valldemosa se convertirá en el espacio ritual del compositor, desde la perspectiva de Héctor. Valldemosa; por lo tanto, será el espacio ideal para la creación artística, en este caso la creación musical. Históricamente, Chopin llega a Mallorca el 8

⁴⁸ En el artículo "El viaje a Mallorca en el siglo XIX: la configuración del mito romántico y de sus itinerarios artísticos", Amaya Alzaga Ruiz señala que España "se convirtió a lo largo del siglo XIX en destino privilegiado para los viajeros europeos herederos del *Grand Tour*, que ansiaban protagonizar aventuras soñadas en un Oriente cercano, tierra de hidalgos y mártires. Sin embargo, las islas se quedaron por lo general fuera de los itinerarios y sólo unos pocos viajeros llegaron en barcos de vapor a las costas mallorquinas, huyendo del naciente paisaje industrial decimonónico y buscando en la isla balear unos parajes de ensueño, restos de un pasado medieval y vestigios árabes" (2005-2006: 164). Los testimonios de varios viajeros que visitaron Mallorca configuraron a esta como un espacio romántico por excelencia en oposición a la Europa continental: "Alrededor de 1840 se configura la imagen de Mallorca, la formulación romántica de sus atractivos turísticos y su patrimonio: calma, pintoresquismo, ruinas góticas y naturaleza. Oriente cercano a la vez que destino lejano por sus intransitables comunicaciones, tierra habitada por gentes fuera del tiempo, como griegos modernos. Naturaleza grandiosa y predominante, es Mallorca, para los viajeros románticos, la perdida Arcadia de Poussin, de cielo siempre puro (2005-2006: 192)

de noviembre de 1838 junto a George Sand y sus hijos. Ambos parten rumbo a Valldemosa debido a que el ambiente parisino se oponía a las relaciones entre ambos: George Sand estaba casada con un dramaturgo apellidado Mallefille. Además, Chopin no se sentía cómodo en un ambiente en el que importa más el “qué dirán”, respecto a su relación con una mujer casada (Bal y Gay 1973: 109). En diciembre del mismo año se trasladan a la cartuja de Valldemosa. Bal y Gay recoge un fragmento de una carta enviada por Chopin acerca de su estancia en esta cartuja en el que se refleja la expectativa que sentía el compositor frente a sus estancia en este nuevo espacio: “Voy a vivir probablemente en un claustro maravilloso situado en el paraje más bello del mundo: tendré el mar, las montañas, palmeras, un viejo cementerio, una iglesia teutónica, las ruinas de una mezquita, olivos milenarios” (1973: 111).

Este ambiente solitario será un escenario ideal no solo para el Chopin histórico, sino para que dé lugar al Chopin onírico sobre el que está escribiendo Héctor. El espacio ritual no solo se caracteriza por ser el espacio que permite la creación artística, sino también por la distancia que marca respecto al espacio profano: el espacio ritual representa el orden; mientras que el profano, el caos. Como ya se señaló, París para Chopin y Sand había dejado de ser un lugar propicio no solo para su relación, sino también para la creación artística; por ello, parten hacia un nuevo espacio, es decir, salen de un lugar caótico rumbo hacia otro que sea propicio para ellos. En Mallorca, debido a la soledad de la cartuja, tanto Chopin como Sand lograron centrarse en su actividad artística y también en la relación que los unía a ambos. Por lo tanto, puede decirse que Mallorca es el espacio ritual por excelencia, puesto que ordena el caos originado por la relación entre ambos y porque crea un ambiente propicio para la estimulación creativa⁴⁹. La estimulación creativa dependerá en gran medida de la imaginación desbordada de Chopin, causada por la enfermedad y la soledad de la cartuja. Este elemento será el motor que emplee Héctor para la redacción de la “biografía”. Sin embargo, el estímulo artístico más importante se centrará en el papel de

⁴⁹ Una muestra histórica de la influencia que ejerció el ambiente desolado de Mallorca se puede encontrar en la novela de Sand Un invierno en Mallorca. Un fragmento de esta novela relata los posibles estímulos que inspiraron a Chopin para la creación del Preludio número 15, que si bien no es un episodio histórico, “merece haberlo sido” como señala Bal y Gay: “Su genio estaba lleno de misteriosas armonías de la naturaleza, traducidas en su pensamiento musical por equivalentes sublimes y no por una repetición servil de los sonidos exteriores. Su composición de aquella noche estaba muy llena de las gotas de lluvia que resonaban en las tejas sonoras de la cartuja, pero éstas se habían traducido, en su imaginación y en su canto, por lágrimas que caían del cielo sobre su corazón” (1973: 115)

Sand en la vida del compositor. La importancia del elemento femenino quedará establecida en las tres primeras entregas de la biografía; las tres últimas, además de afirmar este elemento, también, se basarán en justificar la división ritual y profana en el arte, así como la preferencia total por el primer espacio como único medio que posibilita la creación musical.

2.1.2 George Sand – Blanca: ambigüedad

Una vez limitado el espacio ritual, se debe tener en cuenta que para que este espacio exista se requiere de una hierofanía. En el caso de Héctor, como ya se ha señalado, la hierofanía la constituye Blanca. Héctor, quizá sin proponérselo, trazará un paralelo significativo entre Blanca y George Sand, quien se constituirá en la hierofanía de Chopin. A partir de ella; por lo tanto, el compositor podrá continuar con su creación musical.

La importancia de George Sand en la vida de Chopin es resaltada por Héctor desde el inicio de la redacción de la biografía, y se encuentra motivada por el ritual de la danza que precede a este escrito. Esto se evidencia porque la primera entrega biográfica narra el encuentro entre ambos personajes. Sin embargo, Héctor no detallará la conversación que probablemente mantuvieron ellos o lo que otros personajes pensaban sobre ambos. La escena no presenta ningún diálogo entre los personajes, solo se basa en la visión que cada uno tuvo del otro y, lo más importante, el vínculo musical que los une más que cualquier diálogo. Ya desde el inicio de la biografía, Héctor irá suprimiendo el diálogo y la voz de la amada, lo cual entra en consonancia con una de las leyes básicas de sus rituales con Blanca: el silencio.

La escena está ambientada en un salón de la casa del compositor donde este se encuentra tocando uno de los Nocturnos, a finales de 1836: “he soñado con que fuera el Nocturno en mi bemol, opus 9”⁵⁰ (41). Resulta interesante señalar que la figura de

⁵⁰ Esta es la composición que sirvió como tema de fondo al ritual de la danza realizado con Blanca y que al concluir da inicio a la redacción de la biografía. Puede verse la relación que Héctor poco a poco va trazando entre su vida y la que guiará a su Chopin onírico. Al igual que Pierre Menard, Héctor “leerá” al Chopin histórico a partir de sus propias experiencias, y el resultado le permitirá escribir sobre su Chopin onírico, que es un intento por descubrir los misterios de su creación musical, no repetir la vida histórica de este porque no ayuda al proceso crítico de la obra, como señala Proust. Sobre este cuento de Borges, Martina Vinatea señala lo siguiente: “[Pierre Menard] presenta una original reflexión sobre el comentario textual, en tanto precisa cómo debe entenderse un texto y cómo debe ser el lector ideal que logre apropiarse del texto” (2010: 159). Según Vinatea, Pierre Menard es el lector ideal desde la postura

George Sand se construye como un paralelo opuesto a la figura de Blanca, esto se evidencia no solo en la ambigüedad sexual de ambas, sino en la forma en la que se comportan y cómo son representadas por el narrador, quien en ambos casos es Héctor. Para notar lo último se puede trazar un paralelo entre la llegada de Sand a la casa de Chopin y la llegada de Blanca a la casa de Héctor, lugar donde se ejecuta el ritual de la muñeca. El encuentro entre estos dos personajes se realiza previamente a través de un mensaje dejado en el buzón⁵¹ de Héctor. La llegada de Blanca se realiza a la hora exacta (11:30 pm) ante la expectativa de Héctor. A diferencia del control de cada detalle de la aparición de Blanca, la presencia de Sand irrumpe en la casa de Chopin de manera abrupta, incluso llega cuando ya Chopin está sentado frente al piano ejecutando el Nocturno en mi bemol, opus 9. Otra diferencia entre ambos encuentros es que en el ritual de la danza no hay más testigos que Héctor y Blanca, y ambos inician y terminan el ritual completamente sincronizados con el Nocturno, en cambio, el encuentro entre Sand y Chopin se realiza en un espacio público, profano, en el que el lenguaje no ha sido anulado del todo, incluso pese a la música del Nocturno. Cuando Sand llega a la casa de Chopin, uno de los asistentes inquiriere por su tardanza y Sand le responde. Ante esta interrupción inapropiada, otro asistente pide silencio. El contraste entre las palabras de Sand y “los dulces arabescos” (41) del Nocturno son resaltantes, ya que al final se impone la música como puente de contacto entre ellos. Durante toda la “biografía” Sand no volverá a hablar. El único sonido que quebrará el silencio es uno que lo refuerza: la música.

hermenéutica, puesto que logra apropiarse del texto no identificándose con el autor, sino que en su papel activo como lector llega al texto a partir de sus propias experiencias, y logra apropiarse de este: “Este es el ideal del lector de cualquier época, aquel que conoce la obra, al autor y sus circunstancias, pero al cual esta información le sirve de bagaje para tomar de la propia vivencia para extraer el sentido del texto” (2010: 167). Por ello, puede trazarse un paralelo en la “lectura” que Héctor hace de los Nocturnos y Pierre Menard, del Quijote. Además, debe señalarse que Borges es uno de los escritores, además de Shakespeare, a quien más admira Somoza (González Vigil 2008: c11)

⁵¹ El uso de estos mensajes para acordar encuentros es significativo, puesto que Héctor y Blanca tratan de comunicarse en silencio también textualmente. Cada mensaje que Blanca deja en el buzón de Héctor carece de palabras, solo emplea letras, números u objetos pequeños que indican qué tipo de ritual se va a llevar a cabo. Por ejemplo, en el ritual analizado (el de la danza), la tarjeta tiene escritas notas musicales y la hora del ritual. De acuerdo con esto, Héctor sabe la hora en la que llegará Blanca (11:30 pm) y qué ritual se llevará a cabo: el de la danza (35). El objetivo de emplear este tipo de comunicación es evidentemente prescindir el lenguaje oral y escrito, mediante la búsqueda de nuevos sistemas de comunicación. Esto sucede porque el ritual, al eliminar el espacio profano integrado por el lenguaje, necesita de otros medios alternos para mantener la ilusión de la escasa comunicación entre Héctor y Blanca. El vínculo, y elemento integrador, más notorio entre ellos, además de las tarjetas que constantemente deja ella en el buzón, es la música.

Como ya se señaló, la llegada de George Sand se produce como irrupción dentro del ambiente calmo que ha creado la música del Nocturno. El narrador se pregunta si Chopin se percata de ella mientras va tocando el piano: “¿Elevó él los ojos de las franjas del teclado y fue consciente de la presencia de aquella figura ambigua?” (41), esta escena evidentemente está elaborada para destacar la ambigüedad sexual de la figura de Sand. La llegada de Blanca, en cambio, está programada por Héctor, mientras que la ambigüedad sexual está oculta detrás del lenguaje y disfrazada gracias al ropaje y el maquillaje. En cuanto Blanca entra, Héctor apaga las luces de la habitación y solo permite la luz de algunas lámparas que le permitan observar detenidamente a Blanca. Se puede apreciar que mientras Chopin levanta la mirada azarosamente, Héctor no, sino que busca intencionalmente examinar la figura de Blanca. Ambas escenas, por lo tanto, se construyen de manera opuesta, pero se hermanan por el vínculo de la ambigüedad sexual.

La ambigüedad sexual está presente tanto en Sand como en Blanca. La primera “era como un muchacho muy hermoso, de pelo más bien largo, chaqueta añil, botas negras y fusta de montar. Su mirada, entre dura y divertida” (41). La segunda, en cambio, se presenta con un vestido y un maquillaje completamente femeninos: “Vestía una ceñidísima pieza con lentejuelas que estallaba de luz a cada gesto de su cuerpo y traía largas medias negras que revelaban sus piernas hasta cerca del inicio de sus muslos, presionados por el borde diamantino de la falda” (35). Además del ropaje, Héctor resalta el comportamiento “masculino” de George Sand, quien de soltera firmaba Aurore Dupin: “Ella solía vestir ropas de hombre y fumaba cigarrillos” (40); además, su carácter era: “desenvuelto y enérgico, contrastaba con el del joven maestro, siempre reservado y melancólico”. (40) Este hecho de la ambigüedad sexual también se encuentra en la imagen de Blanca. Ella es un muchacho joven que viste ropas de mujer y posee un carácter “reservado y melancólico”. Como se ve, la imagen de Blanca se construye en paralelo con la de George Sand a partir del elemento de la ambigüedad, solo que en sentido inverso: Sand es una mujer que parece hombre; Blanca un hombre con disfraz de mujer. En ambas el disfraz es importante porque ayuda a la creación de una nueva identidad.

Una vez establecida la ambigüedad sexual del elemento femenino (Aurore Dupin-George Sand), las siguientes entregas biográficas que Héctor escribirá se centrarán en la

importancia de este elemento femenino como factor clave para la composición musical. Si bien el disfraz es importante en esta primera etapa de la “biografía”, el objetivo del artista es despojar del disfraz a la musa hasta dejarla desnuda. La desnudez concentra de manera intensa los elementos eróticos que motivan la creación musical. Como ya se explicó, eros conduce a la creación.

2.1.3 Composición sobre el cuerpo femenino

Al igual que la primera entrega biográfica (el primer encuentro con George Sand), Héctor escribe la segunda luego de llevar a cabo un ritual, en este caso el del espejo. Este encuentro con Blanca le inspira a continuar con la biografía de Chopin; además, evidentemente como en el caso anterior, algunas escenas de este ritual quedarán reflejadas en los fragmentos que Héctor escribe sobre Chopin. La escena en la que Héctor continúa con la redacción de la biografía vincula el ritual con la escritura (lo erótico como impulso de lo creativo): “Sin saber qué hacer, recordé el ritual de ayer sábado, me excité sin remedio ante la evidencia de las imágenes y regresé al piano en medio de la tiniebla. Ahí guardo mis notas de Valldemosa; cogí la pluma y las completé” (58). Además, esta escena está precedida por una anotación en la partitura que indica esta transición: “En la partitura: cambio de tema, agitato, rápidos arpeggios de la mano izquierda, tumultuosos” (57). Esta nota es necesaria para cambiar el ritmo de la narración, incluso Héctor señala que se despierta agitado por una pesadilla, que contrasta con la tranquilidad que experimentaba luego del ritual. Resulta interesante señalar cómo los ritmos de la narración no solo son marcados por las acciones de los personajes, sino también por las anotaciones a los Nocturnos.

Luego del tumulto ocasionado por la pesadilla, Héctor continúa con la redacción de la biografía. Los personajes esta vez han abandonado el espacio profano (París) y se encuentran instalados en la cartuja abandonada de Mallorca. Por lo tanto, el escenario ya está dispuesto para la creación musical. En este espacio, Héctor, quien todavía mantiene una distancia prudencial, ubica a Chopin espacialmente e invita a los lectores a que lo imaginen “tocando en la oscuridad del convento” (58), además no toca un tema al azar, sino el Nocturno en si mayor, opus 9, que es el Nocturno que encabezó el ritual del espejo. Así como Héctor se encuentra escribiendo “en medio de la tiniebla” sobre Chopin, este toca en la oscuridad. Ambos están hermanados por el vínculo creativo que

se ve afirmado también por las características que se repiten y duplican en los espacios descritos.

La atmósfera de las siguientes escenas que describirá Héctor se relaciona con la creada en los cuadros conocidos como Nachstück (Nocturnos), término usado en pintura hasta mediados del s. XVIII, ya que estos cuadros “muestran personas, objetos o paisajes bajo una luz nocturna o artificial procedente de velas, antorchas, etc (...) Estos cuadros se caracterizan por los fuertes contrastes de luz y sombras, que dejan determinadas partes en la oscuridad mientras ponen otras especialmente de relieve alterando incluso su forma habitual, del mismo modo que los colores se pierden y se transforman bajo esa luz especial” (Pérez, Ana y Carlos Fortea 2007: 33). El término Nocturno, posteriormente, se trasladó a la música y fue tomado también por la literatura; por ejemplo, los Nocturnos de Hoffmann⁵². Al igual que los Nachstück, la escena nocturna en la cartuja de Valldemosa que presentará Héctor se caracteriza por la transformación que sufren los personajes, especialmente Sand, a partir del contraste entre luz y sombras. De acuerdo con esto, se debe considerar que el ambiente nocturno en el que se desarrolla la escena se presta para desdibujar lo cotidiano, y también crea un ambiente de misterio en el que las siguientes escenas que Héctor describirá son posibles. Estas escenas enmarcadas en la oscuridad pertenecen al ambiente onírico. Ya los románticos consideraban que el ambiente nocturno junto al sueño “se convierten en los símbolos por los cuales un espíritu deseoso de abandonar las apariencias para llegar al Ser trata de expresar el aniquilamiento del mundo sensible. Para el romántico, como para el místico, la Noche es ese reino de lo absoluto adonde no se llega sino después de haber suprimido todo lo que nos ofrece el mundo de los sentidos” (Béguin 1954: 485). De este modo, Héctor llevará al lector a otro espacio, uno que no funciona según las reglas de lo cotidiano, sino que se desprende de estas para mostrar lo “absoluto”, que en esta novela es el espacio ritual.

⁵² Sobre el término nocturno en la literatura y su relación con el Romanticismo, Ana Pérez y Carlos Fortea señalan lo siguiente: “Hoffmann no es el primero en utilizar el término ‘nocturno’ en literatura. En Inglaterra se utiliza desde el siglo XVII y en Alemania desde fines del XVIII, aunque es Jean Paul quien lo hace más popular, casi siempre con el significado de una escena o un acontecimiento que tiene lugar por la noche, pero rara vez referido a sucesos terroríficos o misteriosos. Por otra parte, ‘noche’ es un concepto clave del romanticismo, en primer lugar, como algo opuesto a la ‘luz’ de la Ilustración y su confianza en el pensamiento racional, y, en segundo lugar, como parte de un imaginario en el que convergen resonancias de Los pensamientos Nocturnos de Edgard Young (1751) y de todo el repertorio de la novela gótica y de terror, así como Los himnos a la noche (1800), Die Nachtwachen von Bonaventura y Die Nachtseite der Naturwissenschaft (1808), la obra ya citada de Schubert” (2007: 34)

Si bien el lector entabla un pacto con la obra al empezar a leer, este pacto depende en gran medida de la verosimilitud de las escenas, por ello, es importante prestar atención a los detalles que no son solo “decorativos” sino funcionales dentro de los textos. Esta primera escena no puede llamarse propiamente onírica, como las que siguen, pero sirve como preámbulo para estas, por eso se debe observar detenidamente el espacio en el que se van a realizar. Si bien todas corresponden al espacio ritual, este escenario no puede ser solo textual, sino que debe marcar un quiebre visual con lo cotidiano, lo profano. El escenario, entonces, no está listo para la revelación solo con la música de Chopin y la oscuridad que inunda la celda donde toca este, sino que se debe completar el ambiente fantástico. En este caso, este se completa con la luz de la luna. Es interesante ver cómo la escena se arma visualmente a partir de un juego de contraste entre luz de luna y sombras. Las sombras más evidentes y sobre las que Héctor pide que se preste atención son las de los barrotes de la única ventana de la celda, pero estos no están completos, sino que están “rotos a intervalos irregulares de tal forma que la luz lunar, al pasar por entre ellos, fabrica sombras que son como párrafos interrumpidos o columnas de versos incompletos” (58). La escena se completa con la aparición de la revelación o la manifestación de la hierofanía: “Y ahora imagínala a ella, a George Sand, paseando desnuda mientras le escucha tocar: sobre su cuerpo, iluminado por la luna, se trazan las rayas dispares de las sombras” (58).

Toda la escena descrita, vista como un conjunto, es altamente visual, incluso podría decirse que teatral o que es una escena tomada de una película, y que Héctor actúa como la cámara desplazándose por ella. Esta sensación se logra en gran medida por el papel del narrador. Héctor nos invita a imaginar las escenas de manera explícita, no a leerlas. Cada parte (Chopin tocando en la oscuridad, el juego de luz y sombras, y la entrada de Sand) son detalladas por el narrador de forma que no interesa la acción a secas, sino los detalles de la escena que crean un ambiente mágico que no solo es visual, sino auditivo, gracias a la mención de que en todo ese momento Chopin ha estado tocando el Nocturno ya señalado.

Una vez completa la escena, la voz del narrador pide que nos centremos en un último detalle: el cuerpo de Sand. La mención de este detalle es directa, no está mediada por una invitación por parte del narrador: “Su cuerpo desnudo y cubierto de azul plata, franjeado de líneas negras” (58). El cuerpo de Sand desnudo e iluminado por el juego

de luz de luna y sombras descrito anteriormente se presenta como una aparición o quizás como una invocación del Nocturno que Chopin ejecuta. Sand pasea alrededor de Chopin como guiada por el ritmo de la música, mientras el narrador vuelve a alejarse de su cuerpo para invitar nuevamente al lector a concentrarse en la escena en conjunto, en la que todos los detalles se integran (el cuerpo desnudo y el juego de luz y sombra): “Imagínala así, como un tigre nocturno” (59). Este cuerpo desnudo, por ello erótico, ha dejado de ser solo cuerpo, y gracias a los detalles de la escena y la música se ha transfigurado. Sand ha dejado de ser el cuerpo ambiguo que recorría los salones de París para convertirse en ícono de lo erótico femenino. Del mismo modo, el espacio ritual en el que se encuentran Héctor y Blanca anula la ambigüedad sexual de esta, y permite su aparición. En este espacio ritual, la música ha eliminado la ambigüedad sexual de la apariencia de Sand. Ahora bien, la escena no muestra solo el cuerpo desnudo de la amante de Chopin, sino que resalta, sobre todo, la transfiguración de este: no solo es un cuerpo desnudo, sino que es un tigre. La figura del tigre⁵³ puede entenderse como elemento cautivador; por lo tanto, el elemento erótico se ve reforzado con esta mención.

La escena termina con la recapitulación de todos los elementos que la formaron: “Imagínala paseando desnuda mientras Fryderyk termina de ejecutar el opus 9, número 3. Piensa en esas líneas de tigre prestadas por la luna y las sombras” (59). Si bien el valor del cuerpo de Sand se ve elevado por su desnudez, el aspecto que más contribuye al carácter erótico de la escena son las líneas de tigre que la luz de luna y las sombras crean sobre su cuerpo. Ahora que Sand se ha despojado de su ambigüedad, el espacio ritual se encuentra completo para permitir el acto creativo. Las siguientes entregas biográficas que Héctor escribirá examinarán este proceso. Una vez terminada la

⁵³ En una conferencia realizada en la UPC, Somoza explica la imagen del tigre relacionada con la literatura. Para Somoza la “literatura es tigre y espejo” (2001: 42), en referencia al tigre de Blake y al espejo de Borges (ambas son imágenes que estos autores usaban de manera constante, respectivamente; Borges elabora posteriormente la imagen del tigre relacionándola con el espejo). A la pregunta de por qué tigre y por qué espejo, Somoza señala: “De niños, cuando leíamos, nos quedaba el sabor del tigre. Se dice que la buena novela “atrapa” al lector. Un buen libro –decimos– no nos suelta, nos “agarra”, nos mantiene sujetos y clavados con los ojos fijos en él. Quien ha vivido la experiencia inolvidable de un libro que no puede abandonar sabe a lo que me refiero. Esto es el tigre: todo buen libro tiene que guardar un tigre entre sus páginas. Sin embargo, ¿qué queda del tigre cuando acabamos la lectura? ¿Ha pasado algo al concluirlo? Sospecho que, con los años, lo único que de verdad queda, lo que perdura, lo que trasciende, es el espejo, esa pepita de oro en el cedazo, el valor profundo de la literatura” (2001: 42). Entender al tigre como elemento que captura puede funcionar en la escena que Héctor escribe. El erotismo, en esta novela, en general, funciona como el elemento cautivador, que permite una reflexión posterior.

redacción de esta entrega biográfica Héctor, inspirado, intenta componer una pieza propia en el piano, pero el estímulo no es suficiente: “La visión me hizo componer algo misterioso. Pero después, recordándolo sin los resabios del sueño, ha dejado de gustarme” (59). Quizá, como señala Somoza, no son suficientes solo los tigres; por eso, cada entrega biográfica siguiente será un proceso reflexivo para Héctor quien busca cómo transmitir los misterios musicales de su maestro a partir de sus propias experiencias (los rituales con Blanca). Debe considerarse también que esta composición de Héctor funciona en este espacio onírico, pero no ya despierto, quizás también debido a la oposición entre sueño/ritual y vigilia/profano que articula las entregas biográficas escritas por Héctor.

La tercera entrega biográfica redactada por Héctor sigue detallando la aparición de George Sand en el espacio ritual creado por la música del compositor, que es un *Nachstück* verbal y, sin embargo, altamente visual. Antes de iniciar con la redacción de la biografía, Héctor comenta que poco a poco siente que esta biografía se está convirtiendo en una necesidad para él, si bien no explica el por qué. De acuerdo con lo explicado, Héctor escribe esta biografía no basándose en datos históricos rigurosos, sino generales. Esto se debe a que no busca el ser del Chopin histórico, sino que como músico, busca el ser del Chopin que él llama onírico, y que representa el espíritu musical de este compositor. Por ello, la forma adecuada para llegar a “verbalizar” o dar razón de los misterios musicales de la obra de este compositor Héctor parte de sus propias experiencias y del estudio de los Nocturnos. Desde el inicio de la novela, Héctor señala que está preparando un recital de los Nocturnos y que dedica gran parte del día a su estudio. La constante lectura de estos a través de la partitura, así como la respectiva ejecución han hecho que Héctor entre en sintonía con ellos. Este vínculo se refleja en la necesidad que siente por redactar la biografía de Chopin: “se trata de una inferencia casi lógica que surge cuando escucho o interpreto, y que queda en el extremo opuesto de la percepción: es algo invisible que se presiente” (92). Esta cita de Héctor evidencia una lectura circular: Héctor escucha a Chopin, lo interpreta musicalmente y también de forma escrita para llegar al ser del compositor. Este proceso es el mismo que propone la hermenéutica. La interpretación que Héctor hace de la música de Chopin es semejante a la de Pierre Menard con el Quijote de Cervantes:

En un primer momento, se acerca a él desde una perspectiva racionalista (...), pero la deja porque siente que no es la forma adecuada de conocerlo. Luego, anexa a su propia experiencia la significación del texto, la incorpora a su realidad de escritor del siglo XX y, finalmente, iguala el sentido del texto, compensa, realiza ese acto de reciprocidad que permite que su entendimiento sea fruto de la simetría absoluta; es decir, Menard tiene la certeza de que el contenido del texto del autor se ha trasladado completamente al lector. Sin embargo, esto no significa que exista una igualdad entre autor y lector, sino más bien una apropiación, a partir de las propias experiencias, del contenido total de la obra. (Vinatea 2010: 167)

La apropiación que Héctor realiza de la obra de Chopin se realiza de dos formas. La primera pertenece al campo de la ejecución musical. De acuerdo con lo expuesto por Enrico Fubini en Estética de la música, este arte es básicamente improvisación si bien se parte de la lectura de una partitura: “Como es bien sabido, el intérprete tiene, desde luego, el deber de *leer* la partitura, pero quien tenga aunque sea una mínima experiencia de aquello que lleva consigo la interpretación musical sabe perfectamente que se trata de un arte ambiguo y sutil, en el que no está nada claro cuál es el límite entre seguir lo que está escrito en la partitura y recrear con la propia personalidad aquello que existe sólo en los pliegues de la misma” (2001: 52). Por lo tanto, Héctor, al interpretar los Nocturnos de Chopin, necesariamente realiza el proceso hermenéutico descrito líneas arriba, es decir, que al momento de leer la partitura actualiza esta con su propia sensibilidad. Esto queda claramente evidenciado al momento de la interpretación, ya que es un acto de recreación que depende en gran medida del intérprete como señala Fubini. De esta manera, Héctor le otorga un nuevo sentido a los Nocturnos, porque ha llegado a apropiarse del sentido total de estos. La segunda forma de apropiación del ser de Chopin se complementa con la primera, ya que una vez realizado el proceso de interpretación surge la necesidad en Héctor de escribir sobre esta. El resultado verbal de la experiencia de comunión que atraviesa Héctor con la música de Chopin es la biografía. Además, puede considerarse que este mismo proceso se traslada a los rituales con Blanca, y los rituales al proceso de interpretación, así, cíclicamente.

Ahora bien, la tercera entrega biográfica está ambientada en el mismo escenario que el anterior, solo que ahora se precisan más los detalles: el cuerpo desnudo de George Sand, solo cubierto por las rayas de tigre, se hace más preciso. En la entrega anterior, Héctor señala que George Sand se desplaza convertida en un tigre nocturno, mientras Chopin termina de ejecutar el opus 9, número 3; por lo tanto, la siguiente escena

transcurre en silencio, por lo que las descripciones de Héctor serán altamente visuales. Se puede percibir en este cambio un énfasis en el silencio más que en otros elementos. Este continúa describiendo la escena como si se tratase de una cámara e invitara a los lectores a contemplarla con él, bajo su dirección, por ello será él quien señale los detalles precisos en los que el lector debe centrar su mirada, incluso podrá modificarlas según considere necesario. Por ejemplo, en la escena anterior Sand tomaba prestadas las líneas de su cuerpo de una ventana con barrotes; en cambio, en esta, Héctor pide a los lectores cambiar la forma de la ventana: esta ya no tendrá barrotes sino persianas de madera. El cambio de la ventana origina otro efecto de sombras y luz de luna sobre el cuerpo desnudo de la amada de Chopin: “las franjas de sombras, regulares, exactas, predecibles, forman sobre el cuerpo desnudo de George Sand un teclado alucinatorio: tonos de color blanco carne, semitonos en negro, un poco menos tigre pero más precisa, quizás más imposible” (93). La relación entre lo musical y lo erótico se traza de manera inmediata: el cuerpo femenino es el instrumento de la creación musical, pero también es objeto porque despierta el deseo de posesión: este cuerpo desnudo es el tigre que atrapa, y que, al mismo tiempo, invita a ser atrapado. Sin embargo, al ser más preciso, el cuerpo se vuelve imposible. Esto radica en que si bien el cuerpo femenino desnudo es instrumento de creación (es el piano), también es el objeto de este (la música). Al momento de interpretar, la creación tomará forma, pero se desvanecerá debido a “...la vida efímera de la música, siempre ligada a la ejecución, a la interpretación y, por tanto, al instante, ciertamente intenso y vital, que la hace vivir provisionalmente, para al poco tiempo desvanecerse” (Fubini 2001: 40). En esta escena música y erotismo quedan entrelazados. No solo son importantes los tigres, sino que este elemento que cautiva, al mismo tiempo, debe ser capaz de crear, de motivar la creación y, por lo mismo, permitir ser creado.

La escena así descrita por Héctor sufre una ligera alteración cuando su perspectiva de la imagen cambie. Hasta ese momento Héctor ha estado invitando a contemplar la escena y se ha desplazado por esta como si fuera una cámara de filmación. Sin embargo, de pronto la perspectiva cambia y Héctor toma parte de la escena, como si fuera Chopin: “He imaginado componer sobre ella [George Sand]; sentir que asciende desde el centro del piano, como la música, los brazos levantados sobre la cabeza, el pelo siempre muy corto, el rostro sereno de madonna, desnuda por completo, los muslos muy separados.

Semitonos sobre sus pechos, tonos bajo ellos, semitonos cruzando su vientre, tonos cortando el pubis” (93). El cuerpo de Sand no es solamente el piano, sino que las partes más erotizadas de su cuerpo son las teclas que motivan la creación: la música. Este cuerpo desnudo de mujer todavía conserva una marca de la ambigüedad anterior: el cabello corto, en referencia al corte masculino que se opone al cabello largo que usualmente identifica a las mujeres; pero este solo es un elemento que se menciona para contrastarlo con las otras partes femeninas del cuerpo: los pechos y el pubis, principalmente.

Héctor se aleja nuevamente de la escena luego de su aproximación hacia el cuerpo de esta mujer, y, por lo tanto, luego de la adquisición de conocimiento sobre la forma de composición. Al adquirir este conocimiento, Héctor sentencia la imposibilidad de la posesión: “Y el sufrimiento de Chopin: saber que, para obtenerla, deberá interpretarla; es decir, tendrá que inventarla para poseerla, pero al hacerlo la perderá: esa será su única posesión” (93). Como se ha señalado líneas arriba, el momento de la creación musical es efímero, mientras se ejecuta alguna pieza esta va dejando de ser; del mismo modo, esto se ve representado en la imposibilidad de la posesión del cuerpo femenino, porque, pese a que sirve como base de la composición, el hecho de volverla “música” la re-interpreta, en el sentido de que, al momento del goce erótico producido por el tacto, el cuerpo físico se convierte en otra materia que impide la consumación erótica: “...a pesar de la realidad física de su cuerpo, de teclas y cuerdas, su carne sonora... Para gozarla, Fryderyk deberá convertirla en música y hacerla desaparecer” (93).

2.2 La voz de Chopin, sus cartas

Hasta el momento se ha señalado que Héctor toma una distancia prudencial del sujeto sobre el que escribe la biografía: Chopin. El único cambio sucede solo casi al final de la escena anterior cuando Héctor forma parte activa de la escena que describe, y señala que es él quien compone sobre el cuerpo desnudo. En cierta medida, este acto puede considerarse como el trazo de una equivalencia entre él y Chopin, un momento en el que Héctor descubre el misterio de la composición musical y su estrecha relación con el erotismo. Sin embargo, antes de volver a su posición como narrador separado de la escena, menciona que Chopin está presente en esta todo el tiempo. Por lo tanto, se observa un alejamiento nuevamente: Héctor toma distancia textual de su mediador. Por

el contrario, las siguientes entregas se caracterizarán por un cambio de la perspectiva del narrador: Héctor dejará de ser el guía de los rituales y pasará a asumir la identidad de Chopin. Este cambio se origina, en gran medida, porque él ya ha descubierto el misterio musical (la composición a partir del erotismo y la imposibilidad de la consumación). Una vez descubiertos los misterios del ritual, Héctor asumirá la identidad de Chopin. La marca textual de ello estará representada en el cambio de voz del narrador, ahora Héctor escribirá en primera persona. Este cambio permitirá que Héctor-Chopin pueda confesar abiertamente su posición respecto al espacio ritual.

En las últimas cuatro entregas biográficas, Héctor será Chopin y escribirá cartas a su editor Pleyel, a quien dirige los Preludios que está componiendo durante su estancia en Valldemosa. Estas cartas muestran una serie de confidencias en las cuales Chopin revela sus miedos ante la vida ritual y su elección final (si seguir con esta, abandonarla o intentar conciliarla con la vida profana). En este caso, es Héctor quien se oculta bajo su alter ego Chopin, y es él quien manifiesta sus temores. Por lo tanto, al igual que Werther confiesa su amor por Carlota, la imposibilidad de este y la decisión radical que toma al final mediante cartas a su amigo; en un tono mucho más melancólico, Héctor-Chopin confesará a Pleyel (y a los lectores) su amor por Sand (la mujer musa), la imposibilidad de posesión debido a las restricciones del mundo ritual y la decisión que toma al final. Este cambio de focalización del narrador no puede ser considerado abrupto porque como se ha ido señalando ha habido un cambio gradual desde las primeras entregas biográficas en las que se recrea en clave literaria el espacio ritual y los misterios de la composición, hasta la tercera entrega en la que Héctor interfiere directamente en la escena que está presentando. Además, debe considerarse que la biografía no es un texto independiente de la novela Silencio de Blanca, sino que los cambios que le suceden al protagonista se reflejan en la biografía. En este caso, el encuentro previo con Verónica influye en este afán de confesión por el que pasa Héctor, ya que en este encuentro Héctor le cuenta a Verónica en qué consisten los rituales y la clave de estos: el silencio. Verónica logra despertar en Héctor la necesidad de diálogo, pero este, consciente del horror que causaría la revelación final: el secreto de sus rituales con Blanca, decide no contarle todo a ella hasta al final, pero va confesándose ante los futuros lectores de la biografía; por lo tanto, no cuenta todo inmediatamente, sino gradualmente. Él mismo señala esta necesidad comunicativa: “Me sorprendió

hallarme tan excitado: hablar de Blanca era como contar un secreto; y toda exhibición de un secreto tiene algo de placentera impudicia. Además, era la primera vez que hablaba de alguien sobre ella: en ese instante me asombró la monstruosa soledad que me había rodeado siempre” (111); la biografía también responde a esta necesidad como se ha mencionado al principio, ya que es una forma de presentarse en sociedad. Por ello, en la biografía que redacta sobre Chopin, esta necesidad de confesión se refleja en el cambio de focalización: ahora es Chopin quien habla, y detrás suyo Héctor.

2.2.1 Miedo ante la esfera ritual

La ubicación de la cuarta entrega biográfica difiere de las anteriores respecto a su ubicación en la novela. Las tres primeras entregas están al final de cada ritual y funcionan como un cierre de estos; en cambio, la cuarta entrega se ubica aproximadamente en la mitad del capítulo que corresponde al ritual de la ceguera, como un interludio entre dos escenas: el encuentro con Verónica ya mencionado y una reflexión sobre el tipo de convivencia que tiene con Lázaro. Este cambio de ubicación ayuda a realzar el efecto del cambio del narrador y la necesidad comunicativa que experimenta Héctor. El inicio de la redacción de esta entrega coincide con los anteriores: Héctor sentado al piano decide reposar su ensayo de los Nocturnos y opta por continuar con la redacción de la biografía: “He llegado a casa y me he entrenado de nuevo en la oscuridad del primer opus 27. De repente me dejé llevar por la tentación de los sueños, y retorné a mi biografía falsa de Chopin, y en concreto a su estancia en Valldemosá” (119). Poco a poco, Héctor va concediendo mayor importancia al lenguaje que evita para sus rituales y considera impropio para la creación artística.

El Nocturno señalado (opus 27, número 1) es el que encabeza el ritual de la ceguera, este ritual será el que otorgue un motivo para la redacción de esta entrega biográfica: este motivo es el de la ceguera, pero entendida no en cuanto a la imposibilidad de visión, sino entendida como un medio que permite que uno esté atento a otros estímulos; por ejemplo, el encuentro previo con Verónica básicamente tiene como objetivo enseñarle a ella que se puede alcanzar el placer a través de la ceguera temporal (ella está vendada) sin tener que consumir el encuentro erótico. Este motivo de la ceguera se ve plasmado en las siguientes reflexiones de Héctor: “Tuve una idea que fue casi una imagen: la soledad abre los ojos” (119). La soledad, entendida de esta manera,

permite este proceso reflexivo que en el caso de Héctor se refleja en la contemplación de visiones. Debido al carácter romántico de estos escritos, la razón no es suficiente para explicar los misterios musicales de Chopin, sino que se requiere de otros medios de acceso, como los sueños y las visiones. La visión que tendrá Héctor se basa en la contemplación de la luna, a la que ve “sólida y blanca como un ojo de mujer vieja” (119).

Héctor empieza la carta dirigida a Pleyel comentándole el estado de salud en el que se encuentra. Chopin padecía de tisis, tuberculosis⁵⁴, cuando emprende el viaje a Mallorca y la enfermedad se agrava considerablemente en esta isla, debido al clima húmedo y el fuerte invierno. Héctor aprovecha el dato histórico de la enfermedad de Chopin para validar las visiones que el compositor tiene, ya que en un estado de salud delicada es posible experimentar visiones o alucinaciones. Estas visiones oníricas son más “verdaderas” que la rutina del día a día, así que siguiendo este tópico romántico, las revelaciones de Héctor-Chopin serán fundamentales en la novela. Por ello, se debe resaltar la importancia que le otorga Héctor a la salud del compositor, porque en este momento que considera “final”, Chopin develará los secretos de la vida ritual, sus miedos y su elección final a modo de confesión. Sin embargo, esta serie de confesiones no será directa sino que se desarrollará con una serie de imágenes que se puede

⁵⁴ Susan Sontag, en *La enfermedad y sus metáforas*, señala lo siguiente: “Los románticos moralizaron la muerte de un nuevo modo: la tuberculosis disolvía el cuerpo, grosero, volvía etérea la personalidad, ensanchaba la conciencia. Fantaseando acerca de la tuberculosis también era posible estetizar la muerte” (2003: 5). Por lo tanto, en este caso, la enfermedad de Chopin está codificada por las metáforas románticas de la época. Tener tuberculosis lo hacía preponderante a las visiones, ya que como señala Sontag, esta enfermedad “ensanchaba la conciencia”. También, la escena contada por Chopin a Pleyel incluye imágenes altamente estéticas sobre su enfermedad que eliminan el efecto mortal de esta, dándole cierta belleza melancólica a la muerte cercana. Por ejemplo, escribe Chopin: “Estoy enfermo de tisis: vomito hilos rojos que trenzan un telar desde mis labios hasta las paredes de mi celda, incluso rellenan los fillos de las largas teclas de mi piano” (119). Además, la relación que se traza entre música y enfermedad resulta interesante de analizar puesto que mientras más empeora su estado de salud, sus obras adquieren mayor perfección, aunque Chopin considere lo contrario: “Mi tos, amigo Pleyel, está resultando semejante a mis últimas obras: concisa, constante, seca, debilitadora” (119). Esta descripción también corresponde con el tópico romántico de la tuberculosis, es decir, refuerza la impresión etérea de la música. La imagen del artista que otorga vida a sus obras, mientras consume vidas reales es un tópico romántico que también se encuentra en la obra de otros autores. Por ejemplo, Edgar Allan Poe en el “Retrato oval” relata el origen de un retrato perfecto, casi vivo, que fue pintado a costa de la vida de la esposa del pintor que posó para el retrato. En el caso de Chopin, este va componiendo piezas claves de su producción a costa de su salud física. Sin embargo, este tópico en el caso de Héctor y su relación con Blanca adquiere un matiz cruel: Héctor roba vida a Lázaro para crear a Blanca, esto se evidencia en el poco interés que Héctor tiene sobre la vida cotidiana de Lázaro, elemento que no toma en cuenta en sus rituales porque lo profano no puede ser artístico. Al final de la novela, Verónica señala horrorizada la verdad escondida detrás del ritual e increpa a Héctor por esto. “Di mas bien que lo utilizabas, Héctor. Ahora tiene dieciocho años y sigues utilizándolo... y de una manera horrible” (177). A diferencia del sacrificio ideal de Chopin, Héctor basa su obra artística en la corrupción del otro.

considerar romántica. Como ya se mencionaba, la imagen de la ceguera y la soledad como vía de introspección representada en el ojo de mujer vieja (la luna) será el motivo de esta carta.

La primera imagen que compone la escena que contará Chopin a Pleyel es la inexistencia de George Sand. Ante esto ya se ha explicado que la composición musical, entendida por Héctor, imposibilita la unión con el cuerpo femenino que sirve como motor de creación, ya que al componer sobre este, este desaparece. Este hecho será desarrollado por Chopin a través de la imagen de la fusión del cuerpo amado con el cosmos: “George (Aurore) no existe. Ayer vi su rostro entero en la noche, fuera del monasterio. Quiero decir que lo contemplé en el cielo, gigantesco como Dios: el perfil lo formaban los árboles desgarrados, la luz de la luna, y los jirones de nubes partidas” (120). George Sand ha dejado de existir en tanto entidad independiente porque ahora es música, debido al proceso de transfiguración del ritual y la composición sobre su cuerpo. Por lo tanto, se manifiesta una vez más la imposibilidad de alcanzar la imagen femenina una vez que esta es “interpretada” musicalmente, ya que queda disuelta. En este caso, la disolución se manifiesta con la integración del cuerpo femenino al paisaje nocturno. Pero, pese a que este cuerpo deja de ser físico, la descripción erótica aún es latente: “tan enormes eran sus labios que al abrirse para hablarme me envolvieron, y aunque no entendí sus palabras, percibí el aliento helado de la noche y la humedad infinita de un beso invisible. Regresé al monasterio empapado por un beso descomunal, cubierto por el rocío de su boca” (120). Sin embargo, el erotismo también se ha disuelto junto con el cuerpo femenino, pero no para desaparecer, sino para ampliarse y formar parte del cosmos. Puede interpretarse esta imagen de la fusión erótica femenina con el cosmos como una sacralización debido a que, luego de haber sido interpretada, la mujer se convierte en música. Este mismo proceso de sacralización que convierte a la mujer en música puede encontrarse en la relación de Héctor con Blanca. Ella al no existir se presenta desde el principio como mujer ideal e inaccesible, cada encuentro erótico hace que Héctor la “interprete” al punto que la convierte en música y la fusiona con el cosmos, por ello, tampoco puede escapar de ella aunque lo intente:

Usted replicará para tranquilizarme: ¡no existe, sólo es una visión! Yo le respondo: precisamente por eso me tortura. Es una visión, en efecto, y, por lo mismo, inalcanzable y perfecta como la música o la propia luna.

El terror de un sueño es su absoluta indefensión: se tiende junto a nuestra conciencia como un perro blanco, escualido y fiel.
Todo lo que no existe permanece para siempre. (120)

La misma sentencia que responde Chopin a Pleyel sobre la cualidad de permanencia de la visión puede enunciarla Héctor en cualquier momento: Blanca no existe, pero, por lo mismo, forma parte del cosmos, es decir, está presente en todo. Por lo tanto, Héctor siente la imperiosa necesidad de escribir porque gracias a esto poco a poco va liberándose de los temores que la vida ritual le ocasiona. Reconocer su absoluta indefensión ante “algo que no existe” y algo que es su propia creación le espanta, al punto que exclama luego de concluir con el relato biográfico: “Toco el primer opus 27 y la noche se cierra sobre mí. Debo volver con Verónica: necesito encontrar un camino seguro y firme en medio de esta noche eterna. Pero, ¡Dios mío, el luminoso sueño de Blanca! Abandonarla es tan imposible como ella misma” (120). Verónica, a diferencia de Blanca, es simbolizada como “un camino seguro y firme” frente a la “noche eterna” que simboliza a Blanca. La primera le otorga seguridad y confianza a Héctor; la segunda lo lleva a trascender a un espacio sacralizado sin tiempo, si bien perfecto, al mismo tiempo rodeado de misterio que puede resultar aterrador y más aún al reconocer que, pese a su aparente inexistencia, se ha transformado en la verdadera realidad, en el espacio sagrado por excelencia. El terror surge aquí al reconocer que como ser moderno o incluso posmoderno ha perdido la aparente autonomía de sus acciones y se ve condenado a repetir los mismos actos con variaciones que la vida ritual le ha impuesto. Además, también se encuentra presente la idea del pecado, ya que Héctor es tentado por Verónica a quebrar las leyes que él se ha impuesto en los rituales y que también se han desplazado hasta las relaciones que mantiene con otras personas, como Elisa, por ejemplo. La idea de pecado entendida como sanción está presente en el primer encuentro de carácter sexual que tienen Verónica y Héctor, y pese a que este termina de manera frustrada, Héctor experimenta remordimientos y la posible sanción que recibirá. Está sanción no puede venir de Blanca, puesto que ella no existe, pero sí de Lázaro. Héctor imagina los posibles reproches de Lázaro, siempre en silencio, porque este es más efectivo que las palabras: “Me alejé hacia el piano mientras pensaba en Lázaro: en que podía llegar de improviso –si es que no se encontraba ya en casa, sumergido en el claustro de su cuarto– y verme así, y despreciarme” (81). La sensación de culpa, en este punto, se acrecienta debido a que cada día que visita a Verónica siente con mayor

intensidad la necesidad de compartir su mundo con ella, es decir, de revelar el secreto de Blanca; por ello, Héctor empieza a escribir con mayor frecuencia la biografía de Chopin para tantear alguna posible conciliación de ambos espacios.

2.2.2 La mujer inalcanzable y la profana

La quinta entrega biográfica, al igual que la anterior, también es una carta escrita por Chopin y dirigida al editor Pleyel. Sin embargo, a diferencia de la anterior, esta carta se ubica al final del capítulo que corresponde al ritual del encuentro. Este ritual empieza con una amplia reflexión de Héctor sobre los sacrificios de la vida ritual:

No soy romántico: soy un hombre enamorado de su soledad. Pero ahora que la contemplo, y ella me mira con sus ojos vacíos, descubro que amar una ficción es el sacrificio más espantoso, porque nada se recibe a cambio. Este abismo no tiene ecos para tus gritos. Y, sin embargo, si huyo de ella, si huyo de Blanca, no hallo dónde entregar todo este amor, qué ser lo despertará para recibirlo por completo y devolverme el suyo, su compañía, Dios mío, esa mirada intercambiada de afecto, o esas palabras únicas que se escuchan muchas veces después de oírlas (133)

La reflexión se encadena con las imágenes de la entrega biográfica anterior en especial con la idea de la soledad como medio de introspección. En este caso, la soledad se personifica en un ente sin ojos, es decir, un ente incapaz de devolver la mirada y reflejar en ella la presencia del otro. Además, resalta el hecho de la falta de diálogo: “Este abismo no tiene ecos para tus gritos”. La soledad no solo es este ser sin ojos, sino también es un espacio, una condición: el abismo como un lugar solitario en el que ni siquiera la voz de uno mismo puede crear la ilusión de compañía (ecos). Todas estas imágenes sobre la soledad se centran en una sola: Blanca. Héctor quiere alejarse de ella, pero no puede debido a que no encuentra otro camino donde afianzarse. Piensa que quizás Verónica pueda ayudarlo, pero reconoce que solo la está usando como medio para volver a integrarse con la sociedad. Héctor necesita a quien amar, reconoce que eros solo puede ser creativo cuando la relación se traza entre dos personas; pero el eros

con el que se vincula con Blanca no crea, solo lo lleva a esa terrible condición de soledad descrita líneas arriba.

Ahora bien, la carta que Héctor redacta en nombre de Chopin toma como inspiración este ritual y las reflexiones sobre la soledad que se mencionaron líneas arriba. El tema de esta carta es una fantasía ocasionada por la fiebre donde se le presentan al compositor dos mujeres inexistentes, estas son: La Que Siempre Huye y La Que Siempre Se Acerca. La primera representa el ideal inalcanzable; la segunda, la tentación. Ambas, por tanto, son alegorías de los espacios ritual y profano. Chopin, en esta entrega, debe optar por una de ellas. Héctor describe a ambas mujeres como moldes: La Que Siempre Huye solo muestra la parte posterior del cuerpo: “...de ésta sólo observo su espalda... es espléndida y promete ser hermosa, pero nunca muestra su rostro” (157); La Que Siempre Se Acerca, solo la parte frontal: “Se muestra de continuo frente a mí, indecentemente desnuda, y su hermosura sólo es superada por los lascivos pensamientos que me provoca...” (157). Los espacios que no se muestran están completamente vacíos. Físicamente, ambas mujeres, ambos moldes, representan dos tipos de imposibilidad. La primera, la imposibilidad de consumación erótica: “se aleja por el inmenso pasillo de piedra cercano a mi celda dejando un rastro de algodón y perfume mientras huye” (157); la segunda, en cambio, representa la imposibilidad de satisfacción pese a la consumación: “Pero de nada sirve su posesión: aunque representa todo lo que deseo, al abrazarla envuelvo un cuerpo vacío” (157). Ambas mujeres, desde la perspectiva de Héctor, no ya de Chopin, pueden representar a Blanca y a Verónica, ambas como representantes de los espacios ritual y profano. La relación con Blanca está caracterizada por esta búsqueda constante que queda simbolizada en la imposibilidad de la consumación erótica, en esta imposibilidad radica el placer; en cambio, la relación con Verónica es todo lo contrario: el abrazo erótico es una promesa de incorporación social que Héctor no termina por aceptar porque no experimenta placer. La imposibilidad de acceder a La Que Siempre Huye es la eterna promesa de perfección: “Pero nada consigo al perseguirla, aunque muchas veces lo intento: y cuando resulta inalcanzable es más hermosa, porque por delante compruebo mi desvarío— sólo es un molde hueco de sí misma, carece de rostro, está vacía...” (157). Esta mujer promesa recuerda el abrazo de la Venus de Milo, “promete ser espléndida”, señala Héctor. Esta promesa imposible es lo que motiva su búsqueda constante, pese a

que sabe que la posesión es imposible, y el resultado de esta búsqueda sea la soledad. En cambio, la facilidad de *La Que Se Siempre Se Acerca* no satisface los anhelos de ideal porque su posesión es inmediata y carece de valor ritual, como el primer encuentro erótico entre Verónica y Héctor. Para este el contacto sexual entre los cuerpos es aterrador porque no hay ritual, incluso parece más un combate en el que cada cuerpo busca dominar al otro. Otra semejanza entre *La Que Siempre Se Acerca* y Verónica es la profusa descripción del cuerpo de ambas, especialmente de las zonas eróticas, como el pubis, los pechos y, sobre todo, el rostro, todos estos elementos clave de los encuentros eróticos y la posesión física de los cuerpos.

Una vez planteadas las diferencias y las posibilidades de posesión de cada una de estas mujeres Chopin pregunta a Pleyel por cuál optar, con cuál de las dos debería quedarse. Sin embargo, Chopin repara en que ambas son lo mismo, *La Que Siempre Se Aleja*, pese a representar el ideal, también es “a fin de cuentas una carcasa hueca cuyos pasos suenan a ataúd vacío” (158). Además, no tiene rostro; por lo tanto, tampoco ojos, hecho que se relaciona con la imagen de la soledad como un ente sin ojos; entonces, esta búsqueda por el ideal también es aceptar una condición de extrema soledad. Al igual que Chopin, Héctor necesita aprobación, por eso escribe casi por necesidad. En este nivel, el relato biográfico es empleado como una confesión desesperada por parte del protagonista. Sin embargo, sabe que no hay respuesta para su dilema: abandonar a Blanca y optar por Verónica, y como su deseo es no perder a ninguna intentará fusionarlas: “Pero piense usted, ¿acaso no son lo mismo?” (158). Pero esta aseveración le lleva a concluir que al final ambas mujeres carecen de un valor “real” (idea representada en la imagen “carcasa vacía”). Pese a esto, opta por la primera de ellas que representa el ideal y es la respuesta para la visión de la realidad que tiene Chopin. De acuerdo con esta opción, el compositor explica su amor por George Sand, lo cual es revelador porque este pequeño fragmento también puede interpretarse como una confesión del propio Héctor y su amor por Blanca: “Consumido por estas visiones comprendo al fin por qué amo a George: ella, con nombre y maneras de un sexo y figura de otro, es imposible. Con ella no hay frustraciones porque siempre se mantiene lejana, inabordable. Miento, mi frustración existe, pero constante y lenta; he terminado por acostumbrarme a ella como a un veneno mitridático” (158). En el caso de Héctor, si bien Blanca se impone como única salida, esto no lo libera de la frustración, es decir, de

la conciencia de que solo es un ideal hueco, una carcasa vacía, que no es compañía sino rostro de su soledad.

El ritual de la pérdida se encuentra luego de esta confesión de Héctor. En este ritual, Héctor y Blanca performan la posible pérdida de ella. Héctor reconoce su ausencia cuando solo encuentra todos los elementos que la forman (la ropa y la peluca). Esta es la revelación más fuerte de la inexistencia de Blanca, ya que ella es solo la ropa femenina que le da forma; por eso, cuando el ritual termina y Héctor descansa al lado de esta mujer, descansa por fin, al lado de su ideal. Si bien el ritual gira en torno de Blanca, sucede un evento que altera la perspectiva de Héctor, y pone en crisis su elección por la vida ritual. Este evento es la despedida de Verónica: ella le dice que está saliendo con otra persona y que cualquiera que sea la relación que haya entablado con Héctor, esta no puede continuar (162). En Héctor, entonces, anidan dos tipos de tristeza: la primera, la ritual, es la tristeza producida por la pérdida de la mujer ideal, una tristeza fingida en cierta medida, pero también cierta si se considera que Héctor depende de Blanca. El segundo tipo corresponde a un tipo de tristeza que Héctor no identifica a tiempo y que tampoco menciona: la pérdida de Verónica. Lo único que demuestra su tristeza es su percepción de la escena final de despedida: “La acompañé hasta la puerta, y cuando la vi limitada por el umbral oscuro, próxima a desaparecer, le dije: No quiero que te vayas” (163). Los escasos elementos descritos refuerzan la idea de la pérdida: la puerta entreabierta y a punto de cerrarse para no volver a abrirse y el umbral oscuro que enmarca por última vez el cuerpo de Verónica. Esta despedida es diferente a la despedida con Blanca. La última se despide de una manera bella, armoniosa y, por ello, terrible: va dejando por toda la casa sus pertenencias, la ropa que le da forma. Sin embargo, pese a la tristeza que Héctor experimenta al ir reconstruyendo a Blanca a partir de la recolección de su ropa; la tristeza que experimenta con Verónica es mayor, porque no tiene control de esta: Blanca volverá, su ausencia es solo un simulacro; Verónica no. Por ello, a diferencia del ritual con Blanca, Héctor intenta retener a Verónica antes de que cruce el umbral, porque no tiene la certeza de que ella vuelva a cruzarlo para entrar.

La tristeza producida por ambas despedidas se reflejará en la penúltima entrega biográfica de Chopin, que básicamente es una reflexión sobre la muerte. En este caso, Héctor se apoya en el hecho de que la tuberculosis de Chopin se incrementa durante su

estancia en Mallorca al punto de que se teme seriamente por la vida del compositor. Si bien Héctor no se encuentra próximo a la muerte, la soledad en la que vive se puede interpretar como una antesala para la muerte, así que las reflexiones de Chopin en la carta son compartidas por Héctor en cierta medida. Incluso el motor que inicia la redacción de la biografía es el encuentro de un guante de Blanca, una mano vacía que se extiende para despedirse: “Una agonía feliz, cierta tristeza extendida ante mis ojos como un velo, me nubló por un instante: se llora por igual en los encuentros como en las despedidas, pero en el momento de mi hallazgo sentí ambos: ausencia presente, regreso de algo que se marcha para siempre” (163). Esta reflexión sobre la despedida no solo indica la ausencia espacial de Blanca, sino su ausencia constante debido a su condición de ideal. Esta imagen se ve reforzada con la siguiente acotación de Héctor al respecto: “Su espectro habita estos dedos flácidos y tibios como una promesa a punto de cumplirse” (163).

El relato que Chopin cuenta a Pleyel, bastante breve, comparado con los anteriores, se centra en una imagen anterior: “Un ángel que camina sobre mi tumba”. En este caso, Chopin cuenta que se encuentra cada vez más cercano a la muerte, y sale a caminar al cementerio de la cartuja. La escena que se describe a continuación también corresponde con las características de los *Nachstück*: una escena nocturna donde prima el contraste entre luz y sombras. Al igual que en las primeras entregas biográficas el contraste de luz y sombras se logra gracias a la luz de la luna, y esta privilegia la visión que tiene Chopin. Debido a su estado de salud, la imagen que aparece frente a él es la que inspira a Héctor: Chopin contempla un ángel que camina en el cementerio. Pero, no es exactamente un ángel sino una estatua no religiosa: profana. No está seguro si la estatua representa a Venus o a Diana, pero quiere que lo entierren cerca a esta. Este símbolo profano se convierte en su ángel custodio, en cierta medida, se produce una conciliación entre elementos religiosos y profanos. Este ángel custodio posee algunas características que representan la vida ritual del Chopin onírico (y también de Héctor), que otros no pueden percibir, porque no comprenden el misterio de la vida ritual. Por lo tanto, estas características son como un secreto que Chopin devela: “Pude verla moverse: no viva, porque no pertenece a nuestro mundo. Tampoco muerta, porque se agitaba bajo la luz de la noche. Quizás como la música: perteneciente a ese lugar intermedio de lo que no existe pero conmueve; o quizás como el deseo, tan terrible”

(164). La “vida” que motiva a esta estatua es como la música, entendida bajo los parámetros que Héctor señala como fundamentales (una creación efímera, que, en el momento de tocarla, desaparece). Esta estatua representa a la música encarnada como un símbolo erótico, esto debido a la mención de Venus y Diana, ambas diosas representantes del erotismo; sin embargo, la opción que prefiere Chopin al final es Diana porque esta se caracteriza por conservar su virginidad, frente a la promiscuidad de Venus; por lo tanto, esta virtud de Diana se relaciona más con la visión ritual de Héctor sobre la no consumación erótica. La función de Diana, representante de los misterios musicales detrás de la obra de Chopin, es vigilar a este en vida, y cuidarlo luego de muerto. Esta función queda representada con las rosas que cubren su pecho, cada rosa que cae simboliza la vida que el compositor poco a poco va perdiendo. A partir de esto, puede deducirse que Héctor ya ha elegido definitivamente la vida ritual y que lo único que le pondrá fin es su propia muerte.

2.2.3 La mujer de piel azul

La última entrega biográfica cambia su ubicación en el capítulo (ritual de la muñeca) y se inserta en la mitad del ritual, justo en el instante cuando aparece Blanca frente a Verónica. La presencia de esta entrega biográfica en esta posición indica la decisión que toma Héctor sobre su intento de conciliar los espacios profano y sagrado. Este es el último ritual del ciclo que Héctor ha ido presentando y es el que ocasiona la crisis porque se descubre el misterio de la figura de Blanca. La ubicación de la entrega biográfica, entonces, es clave en el ritual porque describe la decisión final de Héctor a partir de la imagen de una mujer desnuda de piel azul. Esta mujer representa el ideal por excelencia, debido a la tonalidad azul de su piel. El color azul representa el ideal porque es el color del cielo y el mar; en la tierra, en cambio, este color es escaso. Al representar cielo y mar, se vuelve inabarcable y refleja la inmensidad; por ello, el azul fue el color preferido por los simbolistas. Sin embargo, la contemplación de esta mujer de piel azul no produce un efecto estético bello o armonioso, sino que se relaciona con la definición de lo sublime artístico del filósofo Burke. Este señala que lo sublime es un sentimiento “en el que confluyen dolor y placer” (Lorenzetti 2003: 2) y sucede cuando el sujeto se encuentra frente a una situación de riesgo pero, y esto es fundamental, dicha situación no lo toca de cerca, es decir, que actúa como un espectador frente a esta. Un ejemplo claro de esto es el que explica Lorenzetti comentando a Burke: “el terror puede

surgir ante la divinidad o el demonio, esto es para él es indistinto en la medida que es frente a algo absoluto frente a lo cual se está ‘en suspenso, inerme’” (2003: 3). Esta situación de riesgo se relaciona con lo absoluto, lo inmenso e inabarcable que los románticos deseaban alcanzar, porque no era un camino guiado por la razón, sino por el alma y lo que calificaron como inconsciente⁵⁵, y que se manifiesta como revelación ante Héctor-Chopin a partir del cuerpo de la mujer de piel azul.

Esta mujer ideal difiere de las anteriores porque es la encarnación perfecta de la música. Esta se encuentra en un piano enviado por Pleyel, y cuando Chopin la descubre sabe que ha sido enterrada viva porque aún respira. La única manera de reavivarla es tocar el piano, cuyas cuerdas percuten en las zonas eróticas de este cuerpo desnudo, porque esta mujer forma parte del piano: “cuerdas transparentes que se ataban a sus piernas, bordaban su cuerpo azul, y débiles mazos que percutían como dedos en su carne y en sus secretos de mujer con la suavidad de un juego erótico” (173). La posesión radica en esto, en tocarla a través de las cuerdas sin caer en la transgresión, y al tocarla de esta manera se vinculan creación musical y erotismo, porque la música nace de la percusión en las zonas eróticas ya mencionadas, incluso la nota si en la octava media representa para el compositor el sonido que produce el contacto entre los mazos que parecen dedos y la “humedad íntima” de la mujer azul. Este sonido producido por el toque del mazo en el cuerpo de la mujer azul se relaciona con la “nota azul”⁵⁶, también conocida como la blue note característica del jazz, y que representa, musicalmente, lo sublime; es decir, esta experiencia de Chopin-Héctor frente a la mujer azul no es una experiencia bella, sino que se trata del encuentro con lo inabarcable, como la revelación de un gran misterio.

⁵⁵ Béguin indica que la generación de románticos consideraban que “el acto poético, los estados de inconsciencia, de éxtasis natural o provocado, y los singulares discursos dictados por el ser secreto se convertían en revelaciones sobre la realidad y en fragmentos del único conocimiento auténtico” (1954: 14).

⁵⁶ Resulta importante mencionar que el Chopin histórico le dio nombre de “nota azul” a cierta conmovión estética producida cuando ejecutaba algún pasaje musical (Lorenzetti 2003: 9). Esta nota azul, señala Lorenzetti, ha quedado registrada por Guy de Pourtalés en su libro *Chopin o el poeta*, quien cuenta que durante las veladas organizadas por George Sand, Miekiewicz, un poeta polaco, recitaba versos por su patria perdida, entonces, “era cuando el aire se cargaba de nostalgia que Chopin se acercaba al piano y hacía escuchar la nota azul. Su sonido horadaba la densidad del aire trayendo algo así como el sonido de una ausencia. Ausencia, en tanto no se trataba allí de agregar sentido sino de algo relativo a una sustracción. Sonido asimilable a cuando en la prosa, la poesía hace oír algo intraducible abriendo un espacio más allá del sentido. Conmovión estética, entonces, en relación con una ausencia, a un sin-sentido que nos arranca la lógica en la que transcurrimos” (2003: 9).

Este juego de lo erótico y lo musical hacen que el compositor piense en componer la música del orgasmo de esta mujer, es decir, esta visión sublime genera un eros creativo⁵⁷. El orgasmo en este caso puede entenderse como el momento en el que el cuerpo queda en éxtasis, es decir, fuera de sí mismo, en cierta medida, como un desvanecimiento o una trascendencia. Del mismo modo, según lo analizado en las entregas biográficas anteriores, el cuerpo desnudo de la mujer amada se transforma en otra materia al ser convertida en música. Por lo tanto, se fusionan completamente el erotismo con la música: “He fantaseado con el desafío de componer la música de su orgasmo: tocar ahí sobre su cuerpo, hasta sentirla vibrar, hasta despertarla por fin de su éxtasis para arrebatársela con otro. Percutir las teclas sabiendo que cada una golpea una parte diferente de su cuerpo inmóvil y desnudo” (173). La música, entonces, se produce a partir de la máxima obtención de placer sin trasgredir ni violentar el cuerpo desnudo, como hace Héctor con Blanca; sin embargo, la música que Chopin crea puede ser compartida con otros, pero el arte que crea Héctor no, y solo toma consciencia de esto cuando Verónica descubre el secreto y desequilibra todo el ritual. El objetivo creativo de Héctor es inalcanzable, porque lo que crea tampoco es arte desde la perspectiva profana que Verónica representa, y que esta rechaza cuando ve. Mientras que para Héctor, la contemplación de Blanca es sublime, para Verónica, esta se convertirá en terrible, y que resultará en un rechazo del “arte” creado por Héctor.

En este ritual, Héctor pretende fusionar ambos espacios: el ritual y el profano. Su decisión expresa se manifiesta en la última entrega de la biografía de Chopin cuando señala: “Y cuando me recuerde deleitando a las damas de los salones de París, frente a Liszt y Grzymala, piense en este sueño y concluya: el amigo Fryderyk no tocaba para ellos. El amigo Fryderyk Chopin tocaba para la mujer azul que está dentro de su piano: ése es el absoluto misterio de su música” (174). Héctor pretende, por lo tanto, llegar a un equilibrio entre ambos espacios, por eso decide invitar a Verónica, porque no quiere perderla y porque cree que ella no lo va a juzgar desde una perspectiva profana, sino que comprenderá que los rituales son arte: “...pensar en Verónica y en su abandono repentino de nuestro pacto. Y soñar con que ella pueda compartir mi dicha algún día, y me comprenda. Para ello me propongo hacerla venir este sábado y regalarle algo:

⁵⁷ Pero este eros no tiene como base lo bello, sino lo sublime, que según Burke genera pasiones, las cuales en un primer momento generan asombro (Lorenzetti 2003: 4), y que, en un segundo momento, motivan al protagonista a la creación.

regalarle mi mundo” (168). Acostumbrado a la tácita obediencia de Blanca, Héctor supone que también ella está de acuerdo con la visita de Verónica. Sin embargo, la presencia de esta altera el ritual, porque es la representante por excelencia de lo profano, no solo por el tipo de relación que ha entablado con Héctor (aquella basada en el diálogo), sino porque sus gestos y su comportamiento son opuestos a los de Blanca; los de Verónica muestran vitalidad, señala Héctor, en cambio, los de Blanca son gestos controlados y adecuados a cada ritual. La presencia de Verónica en el ritual lo desequilibra y revela la ficción de este: “Siempre tan vital, tan directa –chaqueta, falda gris, elegante– que todo lo falso se revela a su alrededor irremediamente; tan real que mi mundo parece ficticio junto a ella” (168). Héctor ha notado esta diferencia y eso es lo que le ha atraído de Verónica al punto que no desea separarse de ella. Héctor es incapaz de percatarse de cómo la presencia de Verónica altera a Lázaro, quien si bien sigue interpretando su papel como Blanca va dejando señales de disconformidad. Frente a Verónica no hay ritual: Blanca no existe, es solo Lázaro, y este lo sabe, he ahí por qué resiste: “no percibí por ejemplo su rostro de mejillas inflamadas, sus párpados temblorosos, el titubeo de los labios, esos detalles que son signos y que llegaron demorados hacia mí, porque un caudal con su propia belleza pálida arrastraba lejos todo lo que no era en sí su figura: Blanca había aceptado realizar el ritual frente a Verónica, pero no percibí su esfuerzo al obedecerme, ni su vergüenza de esclava de mercado” (176). Héctor no se percata porque el ritual transforma todo a su alrededor, solo es consciente de la figura de Blanca, aquello que pueda sentir Lázaro queda suspendido. Pero el quiebre sucede de todas maneras y el desequilibrio se manifiesta en la reticencia de Lázaro a obedecer: primero se produce un quiebre de la regla ritual por excelencia que es el silencio, y casi al mismo tiempo Lázaro revela su identidad sacándose la peluca.

Por lo tanto, el intento de fusión de los espacios ritual y profano fracasa: Lázaro duda de volver a ejecutar algún otro ritual y Verónica cruza el umbral de la casa de Héctor definitivamente. Héctor intenta hablar con ambos. Entre gritos y huida, Lázaro le recuerda las reglas del ritual: “¡Esto es para ti y para mí! ¡No me gusta ella!” (176), y luego se queda en silencio encerrado en su habitación. También intenta hablar con Verónica, pero esta empieza a recriminarlo por haber corrompido a Lázaro. Héctor explica a secas en qué consisten los rituales, pero esta explicación solo disgusta más a

Verónica. La discusión que entablan ambos los aleja definitivamente, ya que la comunicación es imposible debido a las perspectivas de las que ambos parten. El ritual termina, por lo tanto, con la ruptura definitiva entre espacios y con Héctor entre ambas sin posibilidad de reconciliación con ninguno. El capítulo cierra con la discusión que tienen Héctor y Lázaro luego de la partida de Verónica. Lázaro le dice que no sabe si continuará con los rituales, y se retira a su cuarto. Este evento se ve reforzado con una anotación a la partitura que al final que termina el capítulo e indica: “final sencillo y rápido” (180).

2.3 Elección final: lo profano y lo ritual

Hasta el momento se ha señalado que existe un devaneo en la elección de Héctor sobre qué espacio elegir, si el profano o el ritual. Esta decisión se refleja en la relación que entabla con Verónica y Blanca. Héctor, sin embargo, no puede anular el vínculo con Blanca, que si bien empezó como creación suya ha adquirido vida propia y ahora es Héctor quien depende de ella. De acuerdo con las entregas biográficas sobre Chopin que redacta Héctor puede deducirse que este decide optar definitivamente por el espacio ritual; sin embargo, este no debe estar aislado porque todo lo que se cree en este espacio debe ser compartido. Por ello, la biografía termina con la sentencia de que el misterio musical de Chopin queda oculto dentro de su piano, mientras que él deleita a su público. Por lo tanto, Héctor intenta compartir su creación artística con Verónica, a quien considera capaz de entenderlo. Sin embargo, la caracterización de Verónica a lo largo de la novela indica que la visión que esta va a tener de los rituales no corresponde con la de Héctor, sino que actuará como elemento desestabilizador del ritual, aquel que demostrará su realidad ficticia. El error de Héctor radica en que no hay arte en su creación, pese al paralelo que traza con su compositor favorito, ya que este componía música, en cambio, Héctor no compone, solo ha corrompido a su hermano menor, como señala Verónica. Esto no puede ser arte porque la lectura que se hace de este no es universal, solo es posible ante los ojos de Héctor y el consentimiento tácito de Lázaro.

Ahora bien, la presencia de Verónica en el ritual ha desestabilizado a este desde sus cimientos; es decir, desde la regla básica que posibilita su existencia: el silencio de Blanca. Lázaro desobedece, por primera vez, y habla. La consecuencia de este acto es el quiebre de la ficción que se ve reforzado cuando se saca la peluca y la arroja lejos.

Blanca es un ente completamente visual; por ello, pese a que el ritual se basaba en la desnudez del cuerpo de Lázaro, que incluso se ve reforzada por la posición de su cuerpo (la mujer del cántaro de Ingres) que revela su “secreto”, al estar sin la peluca el efecto se pierde. Luego de que Verónica abandona para siempre la casa de Héctor, Lázaro se presenta nuevamente ante él, si bien con el cuerpo desnudo, sin asomo de la presencia de Blanca: “Lázaro me halló tocando el póstumo, número 8, cuando regresó al salón, completamente desnudo, sin la peluca. También se había limpiado el maquillaje y ahora su rostro se mostraba como su cuerpo: el rostro y el cuerpo de un muchacho delgado y atractivo” (179). El hecho de que sea el Nocturno póstumo el que cierre el ritual es significativo, puesto que refuerza la idea de fin, pero es un fin, como ya se señaló, sencillo y rápido.

2.3.1 Lo profano como lo breve (Elisa y los aplausos)

El último capítulo de la novela lleva como encabezamiento el nombre del primer ritual, el de la rosa, solo que acompañado por el número dos en romanos: Ritual de la rosa (II); además, el Nocturno que acompaña al encabezamiento es el que acompañó al primer ritual de la novela. Inmediatamente el título invita a pensar en la repetición, ya que los rituales, en sí, son cíclicos, no conocen final. Por lo tanto, ya desde el título se nos indica que los rituales se retoman. Sin embargo, pese a que el final ya está adelantado, este breve capítulo funciona como un colofón en el que, nuevamente desde la perspectiva ritual, Héctor concluirá su arte poética.

En este capítulo, Héctor cuenta cómo se lleva a cabo su recital de Nocturnos. Señala que debido al público, una vez terminada de ejecutar la selección de Nocturnos programada, se ve obligado a salir nuevamente. Su visión ritual de la vida le lleva a ofrecer una repetición del primer Nocturno, el cual corresponde con el del encabezamiento. Justo en el momento de la repetición musical que indica el movimiento natural del ritual ubica a Elisa en el público. En ese instante se produce una división: por un lado, se encuentra la ejecución musical de los Nocturnos que corresponde con la visión ritual; por otro lado, la presencia de Elisa se relaciona con la visión profana, si bien ella fue iniciada por Héctor en los misterios de la vida ritual. Héctor reconoce en ella a una persona que podría haber aceptado el peso de la vida

ritual al igual que Lázaro, pero con la que siempre existía la posibilidad de consumir el encuentro erótico, elemento imposible en la vida ritual. Por ello, ambos toman distancia y ella abandona las clases de piano, esta es la razón por la cual Héctor, en ese instante, comprueba que podría existir aceptación de su vida ritual en el espacio profano, pero este es un peso que solo debe cargarlo él y por ello agradece el alejamiento de Elisa: “me embargó una extraña felicidad, y sentí que la amaba, pero sólo por un instante; amé a esa chiquilla inteligente con todas mis fuerzas, pero con la brevedad del amor físico: hay pasiones como insultos dichos a la cara, fuertes y sumamente rápidas; le arrojé la mía con mi mirada contenida y sonreí hacia ella” (182). En la cita anterior conviene destacar dos puntos: el primero es la conexión que entabla Héctor con Elisa: el único tipo de vínculo que es posible entre ellos es el amor físico, por ello la distancia es necesaria; sin embargo, que ella reconozca que esta distancia es necesaria la vuelve agradable a los ojos de Héctor. El segundo punto es la brevedad, ya que Héctor vincula la brevedad con el tipo de relación que ha entablado con Elisa, la ama con “la brevedad del amor físico”; por lo tanto, mientras que el tiempo en el espacio ritual es eterno (si bien la música se desvanece mientras se va ejecutando); el tiempo en el espacio profano es breve, cualquier suceso dura apenas un momento, no permanece para siempre como Blanca. Esta imagen de brevedad se corresponde con los aplausos que concluyen el recital: “Los aplausos también son una pasión breve: la música es otra” (183). La música también es breve como ya se señaló, porque su resultado se comparte en público, en el espacio profano. Señala Héctor que al final: “Sólo el silencio perdura”, ya que este es constante, incluso posibilita la existencia de la música. Por lo tanto, la clave de los rituales es el silencio.

2.3.2 Permanencia del silencio: repetición eterna del ritual

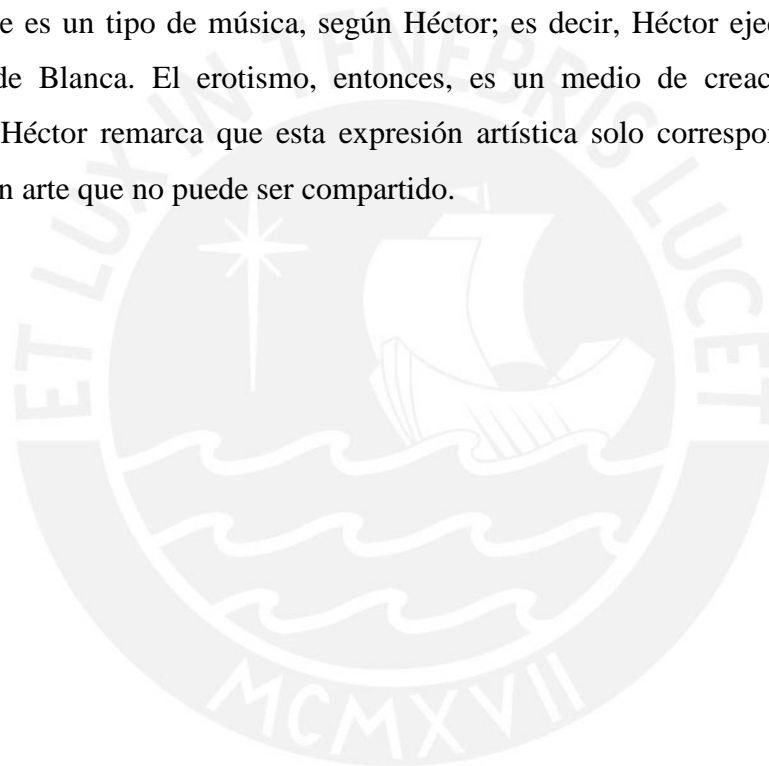
Para Héctor, entonces, los rituales ya no son necesarios solo porque crean música, sino porque privilegian el único factor que es capaz de originar todo: el silencio. Héctor señala que solo el “silencio preside los momentos de sinceridad, aquellos en los que un hombre cierra todas las puertas y deja de pensar para empezar a sentir” (184). Se puede apreciar, entonces, que lo importante en el arte no es la razón, sino la sensibilidad, por ello conviene el silencio porque al igual que la soledad permiten la introspección necesaria para la actividad artística. Esta búsqueda del arte o la inmensidad a partir de

la sensibilidad (que engloba a lo onírico, por ejemplo), es la misma que privilegiaban los románticos frente a la razón.

Si bien Héctor señala que la clave de los rituales radica en el silencio, debido a la interrupción abrupta por estos, causada por la presencia de Verónica, Héctor decide escribir una carta a Lázaro. La carta es bastante significativa, resume brevemente la decisión de Héctor por conservar el ritual. Este es descrito como lo opuesto a lo breve que está representado por los aplausos: “En nuestro concierto ya no hay aplausos, déjame seguir en el silencio contigo” (184). Inmediatamente esta imagen relaciona el concierto vacío con el escenario del ritual en el que el silencio es la clave y también la soledad. La soledad es un elemento fundamental dentro de la narrativa de Somoza. La escisión de Héctor se basa, fundamentalmente, en la soledad, que es una característica de la sociedad contemporánea. En el cuento “Carta al director” de Somoza, se puede encontrar una reflexión acerca de la soledad como germen de la ficción. El cuento, básicamente, narra cómo un hombre, Ernesto Brunet, decide inventarse 76 mujeres sobre las que escribe historias que se entretajan con la suya para aliviarlo de la soledad, que es un rasgo, como señala Mariana, la narradora del cuento, “que todos compartimos con Ernesto, desde las más altivas princesas hasta las más dulces y lecheras campesinas, y me refiero a *todos*, incluyéndole a usted, señor director de esta revista, y a todos sus lectores” (2007: 67). Cuando Mariana reprocha a Ernesto su “peculiaridad”, este responde indignado: “¿Crees que hubiera podido disfrutar con una mujer real lo que he disfrutado con vosotras? (...) ¿Crees que hubiera podido hacer con una mujer de carne y hueso lo que he hecho con la maga del traje de arlequín, la pintora de las burbujas o la pintora de las cavernas? (...) ¡Todo el mundo hace lo mismo! Lo que ocurre es que, a diferencia de mí, pocos lo escriben. Pero todo el mundo se relaciona con fantasmas” (2007: 70). A diferencia de Ernesto, quien escribe para aligerar el peso de la soledad, Héctor plasma su fantasma en un ser real, en Lázaro.

Una vez establecido el espacio ritual y la condición necesaria del silencio, Héctor pasa revista de la segunda regla del ritual que se debe respetar para permitir su existencia: la no consumación erótica. Héctor escribe lo siguiente: “Nada ocurrirá, te lo prometo: no te amo; no me amas; no te deseo; no me deseas” (184). Esta aseveración indica que los encuentros eróticos no buscan la consumación, porque eso sería, además de ir en contra del ritual, afectar directamente a Lázaro y entablar una relación con él. Esto no es

posible debido a que Lázaro solo es el molde, solo presta cuerpo para que la verdadera creación surja, esta es Blanca. Héctor explica esto a Lázaro, le dice: “Pero amamos y deseamos lo que tú sabes evocar en mi inspiración, como una melodía desprendida de ti que nos necesitara: a ti como un instrumento, a mí como intérprete. Amo lo indefinible que tú produces. Tú amas lo mismo. Hacemos música, Lázaro, ¿comprendes?” (184) Lázaro, entonces, al ser el instrumento que permite la creación se asemeja en un inicio a la imagen de George Sand en las primeras entregas biográficas de Chopin. El cuerpo desnudo de esta mujer es el que se transforma en música. Héctor al iniciar a su hermano en los rituales lo va transformando poco a poco hasta que cobra forma la figura de Blanca que es un tipo de música, según Héctor; es decir, Héctor ejecuta en Lázaro la creación de Blanca. El erotismo, entonces, es un medio de creación musical. Sin embargo, Héctor remarca que esta expresión artística solo corresponde a los dos, es decir, es un arte que no puede ser compartido.



Conclusiones

En una interesante entrevista, Ricardo González Vigil discute con Somoza sobre dos grandes de la literatura: Shakespeare y Dante, y cómo ambos plantean una visión del mundo. Somoza le dice que “lo que me gusta de Shakespeare es que yo no veo a Shakespeare por ninguna parte. Veo que la literatura está allí como literatura. Él ha conseguido algo independiente de sí mismo” (28). González Vigil hace las reparaciones del caso cuando indica que, además de lograr una gran caracterización de personajes, Shakespeare sí propone una “manera de pensar e interpretar la condición humana” (28), solo que no de manera sistemática como Dante. Frente a esto, Somoza detalla a qué se refiere cuando habla sobre el vínculo entre el autor y sus personajes:

Pero en Shakespeare los personajes se condenan a sí mismos. No existe un Infierno organizado alrededor de ellos. Porque Shakespeare es enormemente compasivo, como debe ser un autor pienso yo, y los mira con ojos humanos; no los mira con ojos de juez. De alguna forma Shakespeare no es un dios ante sus criaturas; y si es un dios, es un dios enormemente compasivo que las deja caminar solas cuando las crea (29)

Al margen de si la opinión de Somoza sobre Shakespeare (y por cierto, Dante) sea válida o discutible, esta relación entre autor y personajes es la que emplea Somoza en sus obras, y que utiliza ya desde Silencio de Blanca. La presencia del autor en la novela es invisible. La estrategia que emplea para desaparecer es la narración en primera persona hecha por Héctor Hernando, quien a su vez redacta la biografía apócrifa sobre Chopin. Incluso es notable cómo evita cualquier comentario respecto a los hechos que ocurren en la novela. Somoza deja a sus personajes libres dentro de la historia que ha creado. Sin embargo, si bien no emite ningún juicio de valor sobre los hechos que va narrando a través de Héctor, se plantea esta situación para que el lector o bien tome una posición o bien disfrute de la narración omitiendo cualquier postura. Aunque, personalmente, considero que es imposible mantener una posición neutra incluso luego de una segunda lectura. Esto es más evidente en otras de novela de Somoza en las que se plantean problemas éticos que no son resueltos por el autor, sino que es el lector quien debe tomar una decisión propia, como sucede en la magistral Clara y la penumbra, novela en la que lo “correcto” está planteado de acuerdo a la perspectiva de cada personaje. La pregunta que parece sugerir Silencio de Blanca es si se puede trazar

una línea entre arte y realidad y cuáles son los límites de ambos. Estas preguntas son las que el lector debe contestar.

Ahora bien, estas preguntas surgen a partir de la estructura formal de la novela (espacio ritual y espacio profano). Luego del análisis realizado en el primer capítulo de la tesis, puede concluirse que esta depende de la relación que establece el protagonista con Chopin. La figura de este compositor, por lo tanto, es fundamental para marcar el quiebre entre espacio ritual y profano. Del mismo modo, la relación entre Héctor y el compositor no solo influye en la construcción formal, sino también en el contenido de la novela, ya que, a partir de la redacción de la biografía apócrifa, Héctor reflexionará sobre su existencia ritual.

La división entre espacios se da a partir de la división entre música y lenguaje establecida por Héctor. La música, si bien es un lenguaje, permite alcanzar un más allá, un espacio puro, como deseaban los románticos. El lenguaje, en cambio, está corrupto, y no es confiable como medio de comunicación. Por ello, la aspiración máxima en el espacio ritual es alcanzar el silencio (precedido por la música); mientras que en el espacio profano se empleará el lenguaje para establecer vínculos con otras personas y, también, como medio para la “anotación musical” de los rituales. Sin embargo, las notas marginales en las que Héctor intenta plasmar la magia del ritual adquieren más peso, conforme se vayan desarrollando los vínculos que establece con Verónica y Elisa. Finalmente, Héctor se refugiará en el lenguaje para confesar sus temores respecto a la vida ritual cuando redacte la biografía apócrifa de Chopin.

El espacio ritual es aquel espacio construido por la música, el silencio y la presencia de Blanca. La amada de Héctor es creada a partir del disfraz y la máscara. Ambos elementos son claves porque permiten que Lázaro asuma una nueva identidad y que su cuerpo solo sirva como molde para la aparición de Blanca. Sin embargo, si bien dentro del ámbito ritual-artístico Lázaro no existe, no es posible separar la identidad Blanca-Lázaro, sobre todo, debido a que Lázaro es el hermano menor de Héctor.

La amada ideal que crea Héctor es una amada imposible. Es imposible por varias razones: a diferencia de Verónica y Elisa, Blanca permanece en silencio, y, también, a diferencia de estas, no exige la consumación erótica. Además, es imposible porque no existe, solo es un disfraz que cubre el cuerpo de un muchacho.

El espacio profano está constituido por el lenguaje, la rutina de Héctor, Verónica y Elisa. La tensión entre ambos espacios surge, primero, debido a la tensión música-lenguaje, que se resuelve sutilmente cuando Héctor prefiera la narración a la creación musical, aunque al final Héctor deje de escribir al mismo tiempo que los rituales son retomados. En segundo lugar, la relación que establece Héctor con Verónica y Elisa tensa los espacios ya mencionados. Por un lado, Héctor incursionará a Elisa en los rituales, pero la posibilidad de la consumación sexual lo detendrá, si bien Elisa se muestra dócil frente a la incursión ritual. Por otro lado, la relación con Verónica pasa por varios momentos: Héctor intenta establecer una relación normal con ella, pero, nuevamente, la posibilidad de la consumación lo detendrá; luego, Héctor intentará incursionar a Verónica en el ritual, pero ella desiste porque la relación no la satisface. Además, como señala Héctor, la vitalidad de Verónica impide que esta acepte dócilmente las órdenes de Héctor, esto en parte a que es completamente opuesta a Blanca.

Esta tensión entre espacios y personajes no se revelará directamente en el primer relato, sino que Héctor escribirá una “biografía” de Chopin en la que explicará el funcionamiento del ritual: el silencio y la importancia del cuerpo femenino. Es en esta biografía en la que Héctor revelará sus miedos ante la vida ritual, la vida propia que Blanca ha adquirido y la dependencia total de él a ella. Héctor concluirá la biografía señalando que su lugar corresponde al espacio ritual, pero que este de alguna forma está incluido en el espacio profano. Él puede tocar para otros, pero dentro de su piano reside el secreto que solo él conoce: la mujer de piel azul, que no es más que el ideal que él pretende alcanzar a través de Blanca.

Finalmente, esta visión ritual de la vida de Héctor afecta su relación con la comunidad. Por un lado, su vínculo con Blanca es una relación entre él y una creación ficticia. Por otro lado, su vínculo con Elisa y Verónica son representativos de sus vínculos comunitarios. A partir de estos vínculos, se puede plantear la posibilidad de creación artística en estas condiciones. De acuerdo con el análisis realizado, la creación artística propuesta en la novela depende de “eros”, entendido tanto en su concepción como elemento erótico, pero también entendido como factor que posibilita la creación cuando se establece un vínculo entre el artista y la sociedad. La relación de Héctor y su ficción (Blanca) no conduce a la creación artística entendida como tal, puesto que si bien es

una relación de carácter erótico, esta creación no puede ser compartida fuera de los límites trazados por el espacio ritual. Por ello, al final la novela termina debido a que los rituales son retomados, pero estos deben quedar en silencio; por lo tanto, el código lingüístico se anula.



Trabajos citados

Abromont, Claude y Eugène De Montalembert. Teoría de la música. Una guía. Trad.

Alejandro Pérez. Primera edición. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Álvarez, Jesús. «José Carlos Somoza: "Hay casi más escritores que lectores".»

Entrevista con José Carlos Somoza. ABC de Sevilla 16 de junio 2004. Consulta: 20 de noviembre 2011

<http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-16-06-2004/sevilla/Sevilla/jose-carlos-somoza-escritor-hay-casi-mas-escritores-que-lectores_9622059127276.html#>

Allan Poe, Edgar. «El retrato oval.» Allan Poe, Edgar. Cuentos, 1. Trad. Julio Cortázar.

Octava edición. Madrid: Alianza Editorial, 2004. 130-133.

Alzaga Ruiz, Amaya. «El viaje a Mallorca en el siglo XIX: la configuración del mito romántico y sus itinerarios artísticos.» Espacio, Tiempo y Forma 18-19 (2005-2006): 163-193. Consulta: 19 de noviembre del 2011.

<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerieVII-2005-A2831431-3B7D-8C8C-C5CE-ADE72ED986CA&dsID=viaje_mallorca.pdf>

Bal y Gay, Jesús. Chopin. Primera edición. México D.F.: Fondo de Cultura Económica,

1973.

Barragán, Luis. «La ventana pintada de José Carlos Somoza o el plagio de una razón

anacrónica.» Espéculo. Revista de Estudios Literarios 26 (2004): s/d. Consulta: 17 de

noviembre 2011

<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/ventana.html>>

Bataille, Georges. El erotismo. Trad. Antoni Vicens. Quinta edición. Barcelona: Tusquets, 1988.

Beguín, Albert. El alma romántica y el sueño. Trad. Mario Monteforte. Primera edición. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Madrid: Siruela, 2001.

Darío, Rubén. El oro de Mallorca. El Aleph, 2000. Consulta: 27 de noviembre del 2011

<<http://www.elaleph.com/libro/El-oro-de-Mallorca-de-Ruben-Dario/401/>>

Editores, Tusquets. «Premios / La Sonrisa Vertical.» s.f. Sitio web de Tusquets Editores. 10 de diciembre de 2011 <<http://www.tusquetseditores.com/premios/la-sonrisa-vertical>>.

Eliade, Mircea. Lo sagrado y lo profano. Trad. Luis Gil. Sexta edición. Barcelona: Labor, 1985.

Ferro, Roberto. «Un lugar no tan claro: La caverna de las ideas.» Manzoní, Celina. La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana. 1990-2000. Primera edición. Buenos Aires: Corregidor, 2003. 259-276.

Fubini, Enrico. El Romanticismo: entre música y filosofía. Trad. Josep Cuenca. Segunda edición. Valencia: Universitat de Valencia, 2007.

—. Estética de la música. Trad. Francisco Campillo. Madrid: Antonio Machado Libros, 2001.

—. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Segunda edición. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Gamero de Coca, Juana. «El arte hiperdramático en Clara y la penumbra de José Carlos Somoza: la frontera límite del cuerpo.» Espéculo. Revista de Estudios Literarios 41 (2009): s/d. Consulta: 17 de noviembre 2011

<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/clarapen.html>>

García Montero, Luis. «Poesía eres tú.» García Montero, Luis. Gigante y extraño. Las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer. Primera edición. Barcelona: Tusquet, 2001. 34-47.

Gatti Murriel, Carlos. «Algunas reflexiones sobre el lenguaje.» Gatti Murriel, Carlos y Jorge Wiese Rebagliati. Conferencias. Primera edición. Lima: Universidad del Pacífico, 1999. 11-26.

Girard, René. Mentira romántica y verdad novelesca. Trad. Joaquín Jordá. Primera edición. Barcelona: Anagrama, 1985.

Goethe, Johann Wolfgang von. Werther. Primera edición. Navarra: Salvat Editores, 1972.

González Vigil, Ricardo. «El código Shakespeare.» El Comercio 22 de agosto de 2011: c8.

—. «José Carlos Somoza: la literatura, un juego angustiante. Entrevista a José Carlos Somoza.» Múltiple. Cultura peruana 3 (2002): 24-30.

—. «La biblia del futuro.» El Comercio 6 de enero de 2008: C13.

—. «Otra novela deslumbrante.» El Comercio 7 de marzo de 2002: c11.

—. «Primeros detalles de Somoza.» El Comercio 27 de octubre de 2005: c7.

—. «Purgatorio de asesinatos.» El Comercio 7 de octubre de 2004: c4.

- . «Se llama Somoza.» El Comercio 30 de octubre de 2003: c11.
- . «Un paraíso dantesco.» El Comercio 12 de mayo de 2006: c10.
- . «Un Quijote shakesperiano.» El Comercio 5 de octubre de 2006: c7.
- . «Una novela brillante.» El Comercio 19 de abril de 2001: c6.

Greer, Germaine. El chico: el efebo en las artes. Trads. Gloria Roset Arissó y Marta Pino Moreno. Primera edición. Barcelona: Océano, 2003.

Kawabata, Yasunari. La casa de las bellas durmientes. Trad. Pilar Giralt. Barcelona: Ediciones Orbis, 1983.

Lorenzetti, Claudia. «Psicoanálisis y estética.» Ciclo sobre el gusto. s/d: Nota Azul, 2003. 1-13. Consulta: 10 de enero 2012

<http://www.notaazul.com.ar/v_ciclos_ciclo03.html>

Loureiro, Ángel G. «Direcciones en la teoría de la autobiografía.» Romera, José, y otros. Escritura Autobiográfica. Madrid: Visor Libros, 1992. 33-46.

Muñoz, José. «José Carlos Somoza: "Un libro tiene que ser lo que un libro quiere contar".» Entrevista con José Carlos Somoza. Revista de Letras 30 de agosto del 2010. Consulta: 2 de noviembre del 2011.

<<http://www.revistadeletras.net/jose-carlos-somoza-un-libro-tiene-que-ser-lo-que-el-libro-quiera-contar/>>

Oliva, César. Historia básica del arte escénico. Barcelona: Cátedra, 1997.

Ortiz-Hernández, Juan Pablo. «Clara y la penumbra de José Carlos Somoza:

Inmanencia ética cuestionable o la teoría estética del abuso.» Hipertexto 9 (2009): 74-

85. Consulta: 18 de noviembre 2011

< <http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper9Ortiz.pdf> >

Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. Sexta edición. Barcelona: Seix Barral, 2001.

Pérez, Ana. «La concepción de arte.» Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *Cuentos*. Primera edición. Madrid: Cátedra, 2007. 31-37.

Pérez, Iván. «Shakespeare y cebos humanos para manipular los deseos.» *El Mundo* 24 de junio de 2010. Consulta: 2 de noviembre del 2011

< <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/06/24/valencia/1277403773.html> >

Pérez-Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y artes en su expresión figurada*. Madrid: Tecnos, 2008.

Pinto, Raffaele. «Ética del deseo y culto a la mujer en la Vita Nuova.» Alighieri, Dante. *Vida Nueva*. Segunda edición. Madrid: Cátedra, 2010. 9-46.

Proust, Marcel. «El método de Sainte-Beuve.» Proust, Marcel. *Obras Completas*. Trad. Consuelo Berges. Primera edición. Vol. III. Madrid: Aguilar, 2004. IV vols. 780-792.

Scaggs, John. *Crime fictions (The New Critical Idiom)*. s/d: Routledge, 2005.

Somoza, José Carlos. «Carta al director.» Somoza, José Carlos. *Fantasmas de papel*.

Primera edición. Barcelona: DeBolsillo, 2007. 63-72.

—. *Clara y la penumbra*. Primera edición. Barcelona: DeBolsillo, 2006.

—. Conferencia en Lima. Tigres y espejos. Literatura como pasión y como reflexión.

Primera edición. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, 2001.

—. La ventana pintada. Primera edición. Madrid: Punto de lectura, 1999.

—. Silencio de Blanca. Primera edición. Barcelona: DeBolsillo, 2006.

Sontag, Susan. La enfermedad y sus metáforas. Buenos Aires: Taurus, 2003.

Vinatea Recoba, Martina. «Pierre Menard, autor del Quijote: una reflexión sobre la práctica del comentario textual.» Apuntes 67 (2010): 157-169.

