

# Música y erotismo en *Areúsa en los conciertos*, de Angelina Muñiz-Huberman

EROTICISM AND MUSIC IN *AREÚSA IN CONCERTS*, BY ANGELINA MUÑIZ-HUBERMAN

BERENICE ROMANO-HURTADO\*

**Resumen:** Se analiza la presencia de la música y el erotismo en la novela *Areúsa en los conciertos* (2001), de Angelina Muñiz-Huberman. A partir de los nombres de sus protagonistas, Areúsa y Salomé, se observa la correspondencia entre sus acciones y lo que simbólicamente representan, pues cada una desarrolla escenas de lo femenino permeadas por la música y el sentimiento erótico resultante. Se atiende particularmente a la construcción de los personajes como receptáculo de todas las mujeres de la historia, y a la manera en que esta conciencia antigua les permite desarrollarse como seres artísticos y eróticos en armonía con el universo.

**Palabras clave:** novela; literatura latinoamericana; literatura contemporánea; crítica literaria; representación

**Abstract:** This paper analyzes the presence of music and eroticism in the novel *Areúsa en los conciertos* (*Areúsa in concerts*) (2001), by Angelina Muñiz-Huberman. From the names of the characters, Areúsa and Salomé, it is possible to see the correspondence between their actions and what they symbolically represent, since each of them develop scenes of the feminine permeated by music and by the eroticism resulting from it. Special attention is paid to the construction of the characters as a receptacle of every women in history, and in the way this ancient consciousness allows them to develop as beings of art and eroticism, in harmony with the Universe.

\*Universidad Autónoma del Estado  
de México, México

Correo-e:  
brhurtado@gmail.com

Recibido: 27 de mayo de 2015  
Aprobado: 17 de agosto de 2015

**Key words:** novels; Latin American literature; contemporary literature; literary criticism; representation

**A**ngelina Muñiz-Huberman es una escritora mexicana reconocida por producir obras permeadas de la diversidad cultural en la que se formó. En efecto, a su nacionalidad se suma el haber nacido en Francia, el origen español de sus padres y su elección del judaísmo. Entre los temas constantes en su narrativa, el erotismo puede considerarse central, pues es evidente su intención de mostrar una sexualidad femenina liberada de ataduras, por medio de una escritura sembrada de sensualidad.

Para la autora, lo sensorial supone la manera en que sus historias se van hilando; si por un lado están los tópicos, muchas veces llenos de erudición, por otro, los sentidos y la forma en que actúan en uno y otro personaje implican la base estructural del sentido y la emoción en su obra. Acerca de la diversidad cultural de la autora. Aline Pettersson advierte que ésta es una característica que comparte con Margo Glantz e Inés Arredondo, pues las tres dejan ver en su narrativa “una huella escritural que se acoge no sólo a las sombras de lo perverso sino que también se apoya en las raíces de una cultura propia y amplia”. Además, destaca la inclinación de Glantz y Muñiz-Huberman por incorporar el pasado en sus novelas (2005: 41).

Agrega Pettersson más adelante:

En la obra de estas autoras se destaca el interdicto así como la delectación, pero también el horror, que provoca la sexualidad no convencional. Y en todas, asimismo, la presencia de la transgresión está apoyada en su propia cultura, misma que las lleva a incorporar de manera importante el arte y, en especial, la música (2005: 41).

En la obra literaria de Muñiz-Huberman se puede encontrar toda una serie de muestras afortunadas que sostienen la narración de lo erótico como una forma de conocimiento. En esta línea, *Areúsa en los conciertos* (2002) es una novela llena de marcas intertextuales y sensoriales, uno de esos casos en los que la autora despliega su interés en las mujeres y las manifestaciones de su sensualidad.

Los intertextos más evidentes en esta obra recaen en los nombres de las protagonistas femeninas, Areúsa y Salomé: la primera, una de las prostitutas que trabajaba para la Celestina; la segunda, la hija de Herodías, quien pide la cabeza de Juan el Bautista como recompensa después de haber bailado ante el rey Herodes. Estos rasgos generales, presentes en el nombre de los personajes, contienen dos de los puntos más sobresalientes de la novela: lo femenino permeado por la música y el sentimiento erótico resultante.

Que la música como arte se relacione con lo erótico no es novedoso porque forma parte del mundo de lo sensorial, de lo exquisito que toca y conmueve lo sensible del intelecto. Sin embargo, en la propuesta de Muñiz-Huberman hay una visión particular del asunto, donde la música es la que reúne a personajes de distintas épocas, o entendido de otra forma, existe una suma de todos los tiempos en la experiencia de escuchar y callar la música. Para asir esta última, la autora crea caracteres que narran lo que de suyo es ser escuchado, escribe poesía.

*Areúsa en los conciertos* cuenta la historia de Areúsa-Salomé y el director de orquesta Jan Hanna. Protagonista también es la música que éste último dirige en conciertos por todo el mundo, y la que crea en sus encuentros amorosos con la mujer/mujeres que suponen Areúsa y Salomé. La anécdota no es importante: un personaje femenino que, como se dijo antes, carga con el peso de un nombre antiguo —el de una prostituta de *La Celestina*, que a su vez se desdobra o multiplica en el eco antiquísimo de Salomé—, resume su existencia en los momentos de placer que busca a lo largo de la novela sin alcanzar la verdadera plenitud. El relato comienza con Areúsa en un concierto que dirige Jan Hanna, y con la revelación de que el universo entero es caos; el arte, materia corrompida; el amor, una ilusión. En medio de un mundo sórdido lo único que se salva es la música.

La primera escena de la novela define todo: personajes, desorganización, universo. Mientras escucha el concierto, Areúsa decide unirse al caos, que

en este caso significará el orden particular, matemático, de la música. A su vez, esta última va a suponer el ritmo con el que la protagonista va a caminar por el mundo: sus pasiones, sus desenfrenos sexuales, su desorientación y desamparo.

Muñiz-Huberman entiende la música como una abstracción que puede asirse, si no en sí misma, en la representación de situaciones o momentos más concretos. Así como personajes históricos se vierten en la pintura, en una melodía o una narración, la música se recibe en el oído, se amasa y se paladea, empuja con su densidad y oprime con su peso. Es detonante de acción, por ello se puede representar no sólo en el baile —como haría Salomé frente a Herodes—, sino en lo erótico: en el encuentro de dos cuerpos —o tres—. Jean-Luc Nancy señala que:

*La representatio* es una presentación subrayada (apoyada en su rasgo y/o en su dirección: destinada a una mirada determinada) [...] en retórica, la palabra designa la puesta en escena de personas o de cosas como vivas ante nosotros: una vez más, casi, se trata de teatro (2006: 36-37).

Areúsa escucha el concierto al tiempo que observa a Jan Hanna representar su papel de director. La actuación musical supone esa puesta en escena que sólo en el *performance* integral tiene el efecto que empuja a Areúsa a levantarse de su asiento para continuar la representación en el camerino del director durante el intermedio. Sin palabras, porque el ritmo y el silencio ya están ocupados por las notas del concierto, Areúsa prolonga el acto amoroso que inició en la sala hasta el camerino, y de ahí de nuevo a la sala, al cierre de la obra con un Jan Hanna que ya no es el mismo, pues se ha vinculado al mundo particular de Areúsa. En este universo, “caleidoscopio de sonidos y pensamientos” que supone una “desbordante vida interna y un poderoso eco erótico” (25),<sup>1</sup> las ideas no son abstracciones, como no lo es la música, sino algo sólido que se estrella contra el piso de la Sala Nezahualcóyotl.

1 Todas las citas pertenecientes de *Areúsa en los conciertos* corresponden a Muñiz-Huberman, 2002, por lo cual sólo se anota el número de página.

La representación, entonces, se extiende hasta la orquesta y de ahí a la audiencia, que es capaz de percibir la ganancia de ánimo en el director. La escena incluye ahora a cada uno de los escuchas, quienes, a partir de Areúsa, tienen noción de la “existencia impalpable de la música” (4). El oído, dice la protagonista, es el que todo lo imagina: es el órgano de la sensualidad. Areúsa es capaz de entrar, sin ningún otro impedimento, en el sentido de cada nota oída, de ahí que “el resultado de ese *coitus inter musicam* [haya] redundado en beneficio ejecutivo indudable” (37).

Detrás del mundo en apariencia culto —de pinturas, museos, conciertos y libros—, en lo erótico hay una búsqueda de lo original como lo más valioso; por esta razón las mujeres antiguas y los significados de su erotismo se prolongan en el tiempo. Importa el cúmulo de sensualidad que suponen, más allá del conocimiento que se lleva como una carga, como polvo pesado que frente al instinto no tiene mayor significado. De ahí que Areúsa diga: “es verdad que leí mucho, pero ya no leo: ahora querría desleer” (38).

En este sentido, lo que los personajes quieren alcanzar es una involución que los regrese en el tiempo y que les permita, en el espacio de lo primigenio, una relación más significativa consigo y con el otro. Por ello es importante la primera vez que Salomé se une sexualmente a la pareja que forman Areúsa y Jan Hanna, porque implica un momento, simbólica y literalmente, de hundimiento, de camino hacia lo más profundo del ser humano. De ahí que el trío, animado por Salomé, se encuentre en un sitio sórdido y apartado:

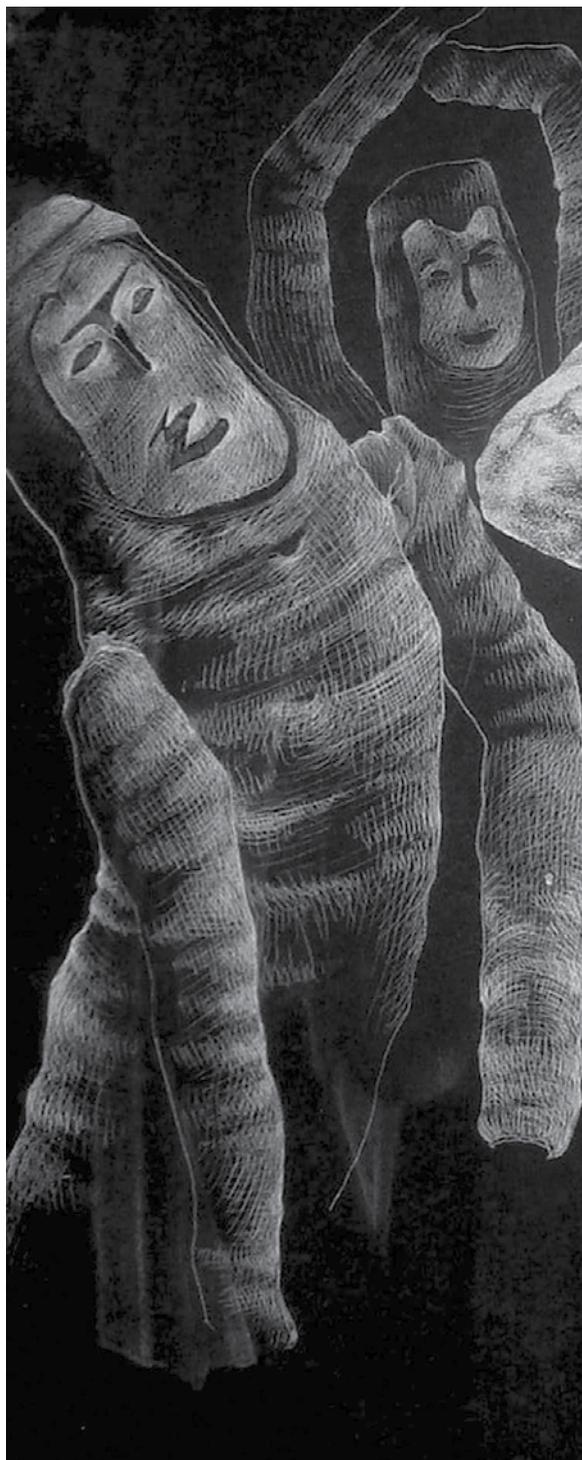
Esta escena no debe ser aquí: hay que descender más: tal vez en el túnel del metro: en el breve momento entre tren y tren: espacio y tiempo guardados por la muerte: sólo así puede hacerse el amor. Vamos, vamos corriendo a la próxima estación del metro. Se visten a medias y corren de la mano de Salomé (38).

A partir de este encuentro, las metáforas que relacionan la música con lo erótico se multiplican:

El trío recién instaurado, Jan-Salomé-Areúsa, afina sus instrumentos para un único concierto que no habrá de repetirse. Saben que de la música partieron las nostalgias del infinito y del vuelo sin alas. Toda leyenda nació de la música. Toda palabra. Canto y voz emitidos desde la garganta. Igualados al pájaro cantor (43).

Muñiz-Huberman encuentra que el punto de contacto entre la música y lo erótico está en el origen del mundo, en los sonidos guturales de los primeros cantos y de la primera pareja, en la palabra primigenia que la escritora trata de transmitir en la voz y en los actos de Areúsa y Salomé como un solo personaje, y a la vez como la suma de todas las mujeres, de todas las artes y de todos los placeres. En este sentido, el texto de Muñiz-Huberman juega a ser antiguo, compilador de emociones y momentos sensoriales de otras épocas, tiempos que de forma misteriosa conciernen a Areúsa, la explican y conforman. Por ello, la narración es una historia que se prolonga y que incluso no termina en la novela, pues como dice el texto, “una historia completa es una historia derrotada” (43). Al respecto, uno de los recursos que usa la autora lo constituyen los desencuentros entre los personajes, es decir, son almas que parece que deberían estar juntas por una serie de coincidencias emocionales y sensoriales, y que sin embargo no consiguen esa permanencia. Esto podría entenderse, tal cual afirma George Bataille, como el punto de discontinuidad en el que entre un ser y otro se abre un abismo, un pozo profundo entre los sujetos, y en la experiencia de esa distancia que los separa, entonces: “Lo único que podemos hacer es sentir en común el vértigo del abismo. Puede fascinarnos” (1985: 12).

Por otra parte, los personajes no sólo interpretan música cuando hacen el amor, metafóricamente hablando; ellos mismos suponen los instrumentos, las notas, los silencios. Salomé no sólo es la contra-



Detalle de *Lose your mind* (2011). Litografía: Laura Contreras.

parte de Areúsa, es su contrapunto, como a su vez Areúsa lo es del universo: la nota que rasga, que quiebra el orden esperado, que lleva la pauta y el control a contratiempo.

Al vincularse la música con lo erótico, la abstracción se transforma en un cuerpo concreto: “La música recorre el cuerpo. Los sonidos son una capa, tras una capa, tras una capa que ocultan fibras, nervaduras, entronques” (60). La música posee, penetra, y en esa medida se crea a sí misma, toma la forma de la que se apropia: amor, desolación o momento erótico. Entonces, cuando deja de ser un lenguaje inasible, cuando penetra en los poros y en la emoción, en la sensación, se entienden los sonidos, se cree en la posibilidad de aprehensión. Jan Hanna piensa:

en términos musicales se puede llegar a la abstracción del número y de ahí derivar la pasión. La única existencia es la de lo inatrapable: la melodía musical: aquello que se debe a la medida temporal y que, por eso mismo, carece de su rigor. Lo que no puede envejecer [...] es lo oído (63).

Por ello trasciende el tiempo, de ahí que sus actores tengan que ser de tiempos antiguos, porque así como un sonido puede ser eterno también lo es la historia de estas mujeres, narrada cada vez desde distintas escalas.

“Quisiera [dice Jan Hanna] que momentos como estos perduraran: los inatrapables, los bellos y perecederos, los del éxtasis de amor en busca de eternidad. Es decir, los efímeros” (69); los que marcan, de cierta forma, el tempo de la existencia, el ritmo de la vida. Muñiz-Huberman subraya una y otra vez la idea de encontrar lo más estimulante para los sentidos en las ruinas, en los vestigios culturales, que las mujeres de su novela personifican como una especie de reliquias vivientes. En busca de lo antiguo hace decir a Jan Hanna:

Había leído en un libro de María Zambrano que la música atonal al intentar rescatar su origen matemático es la más “gimiente” de todas

y que el concierto de Alban Berg equivalía al número sagrado del origen de los tiempos. El número, la medida, el grito que sale del canto más primitivo como principio mágico (78).

Y lo que produce esta relación musical es siempre un amor exaltado, “el auténtico orgasmo” (99), piensa Areúsa, un dejar que el ritmo del cuerpo sea el que marca un ritmo fuera de él, uno más vinculado a lo universal y que al mismo tiempo no es ajeno al cuerpo que escucha: “Una historia de amor en un concierto [continúa Areúsa] es, después de todo, una historia rica en melodías. Algo que se vuelve a escuchar: algo recuperable: algo ya conocido: algo a media luz” (99).

En la recuperación hay algo que se repite, y en esta iteración, que nunca es idéntica, hay una manifestación de lo representado, porque en la sala de conciertos el amor y la música se entrelazan y acuerdan una puesta en escena, un momento que no es de índole sexual, sino erótico; es decir, acto elaborado, artificial, que recuerda al rito, a la manifestación de lo primigenio. Por eso la vinculación entre la música y lo erótico no supone el lugar común de la primera interpretación, lo sensual, el acoplamiento, el maridaje perfecto, sino el conocimiento en pleno. Areúsa no escuchó bien en un primer momento; se dejó llevar por el deslumbramiento inicial, por lo meramente exterior del sonido, donde buscaba “lo alucinante: el factor erótico”, cuando tenía “que dar el paso a lo que había temido: esa luz que exige la bondad del conocimiento” (177). De ahí que diga:

De nuevo, me invade el ansia eróticomusical [sic]. La recomposición del universo a partir del sonoro amor todopoderoso. La entrega única en medio del tejido de tonos: de la a sol: siete eslabonados tonos que creemos oír. En medio los semitonos. Y eso es todo (177).

De esta forma, los instrumentos que los personajes suponen cumplen una función distinta y a la vez única y primordial dentro de la armonía que buscan en la relación con el otro. Jan, por ejemplo, señala:

“Quisiera solamente vivir en el reino-infierno de la música [...] Nada más vivir en el centro de la música. Lo que quiero es que triunfe el oído y desaparezca la vista” (178).

Mientras que su Areúsa-Salomé aún tiene algo más que decir sobre el carácter oculto de la música. La mujer empieza a pensar que el sonido y el silencio son anuncios apenas de un mundo por crearse:

la música había sido la instauradora del orden [...] La música delimita el infinito y el entorno de la nada. [...] la música utiliza el tiempo como forma de lo sagrado y como manifestación de lo oculto divino. La música es el nacimiento del tiempo. Es también el ordenamiento del espacio: para el que canta: para el que baila (179).

Por ello los personajes vienen desde un pasado remoto a continuar su melodía y a ocupar su lugar en la historia; adquieren un carácter mítico, se vuelven sonidos antiquísimos, ritual actualizado, porque finalmente, como afirma Muñiz-Huberman en su no-

vela, “sin la memoria no habría música. [...] sin la música no habría memoria. Ritmo de la memoria. Armonía del cosmos” (181).

Dentro de la narrativa de Muñiz-Huberman, *Areúsa en los conciertos* supone una muestra de texto sensible, sujeto a las emociones y a las pulsiones de vida de los personajes. Y dentro de la literatura mexicana constituye una obra que se arriesga a describir un erotismo particular y que logra amalgamar, en un texto gozoso, sexualidad, arte y experiencia femenina.

#### REFERENCIAS

- Bataille, Georges (1985), *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.
- Muñiz-Huberman, Angelina (2002), *Areúsa en los conciertos*, México, Alfaguara.
- Nancy, Jean-Luc (2006), *La representación prohibida*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Pettersson, Aline (2015), “El erotismo y lo perverso. Sobre Inés Arredondo, Margo Glantz y Angelina Muñiz-Huberman”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 15. México, UNAM, pp. 40-48, disponible en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/1505/pdfs/40-48.pdf>

BERENICE ROMANO-HURTADO. Maestra en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana y doctora en Literatura Hispánica por el Colegio de México. Es profesora-investigadora de tiempo completo en la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), México, desde 2008, donde imparte cursos de teoría literaria. Desde 1995 es miembro del Taller de Literatura y Crítica Diana Morán. Ha publicado diversos artículos y los libros *Deconstrucción y autobiografía* y *Antología de miradas*. Sus investigaciones se dirigen a la teoría literaria, particularmente a los estudios de género y las escrituras del yo.