

# Semiótica de las pasiones: música y erotismo en *Areúsa en los conciertos*, de Muñiz-Huberman

El texto tiene una forma humana: ¿es  
una figura, un anagrama del cuerpo?  
Sí, pero de nuestro cuerpo erótico.

ROLAND BARTHES

A partir de la segunda década del siglo pasado, la teoría literaria amplió sus líneas de investigación al incluir a la semiótica como ciencia que caracteriza la forma en que un sujeto figurativiza o representa el mundo y, así, se vuelve participante en diversos procesos de significación.

La semiótica, *grosso modo*, aborda la manera en que se lleva a cabo la comunicación mientras estudia cómo se entreteteje el sentido. Sin embargo, desde hace no más de treinta años, la semiótica de las pasiones se propuso centrarse en la comprensión del texto (cualquiera que sea su naturaleza), teniendo como detonante no sólo la racionalidad, sino la pasión en tanto estrategia textual. Con base en dicha teoría, en el presente artículo se establecerá cómo surge la identidad de la novela *Areúsa en los conciertos*, de Angelina Muñiz-Huberman, por lo menos en lo concerniente a las conexiones que existen entre el discurso, la música y el erotismo, vías que funcionan como columnas de la operatividad de la historia y el discurso.

En un primer momento, se presentarán los antecedentes de la integración de la pasión como categoría de análisis para la semiótica de las

pasiones, los cuales se rescatan de las propuestas de estudiosos del proceso del pensamiento, como Aristóteles y Descartes. Según Paolo Fabbri (2000), Aristóteles preconfigura la pasión en la *Poética* al referirse al ‘ánimo’ y no al ‘alma’ como principio vital; esto es, al sugerir que el ánimo, consecuencia de los acontecimientos que ocurren alrededor del individuo, influye en el movimiento de la vida, por ende, en su representación o figurativización. Como resultado, el semiotista pugna por una malversación del término ‘catarsis’, considerado tradicionalmente como “liberación de las pasiones”, cuando, para él, implica transformabilidad, es decir, cambios que producen sentido a partir de la transformación de las pasiones, no desde su omisión.

El mismo Fabbri hace hincapié en que en *Las pasiones del alma* (1964), Descartes preconiza la pasión como elemento interventor en la configuración de la acción; para el filósofo francés, “la pasión es el punto de vista sobre la acción por parte del que la recibe” (Fabbri, 2000: 61). Es clara la interacción entre dos estructuras binarias: acción-pasión y agente de la acción-afectado, estructuras —eróticas, musicales o discursivas, en este caso— cuya activación produce sentido.

Con la inserción de la pasión en su catálogo conceptual, la semiótica de las pasiones logra superar la semiótica de tipo exclusivamente racionalista y, así, interconectar los universos interior y exterior al texto literario. Un primer paso fue la publicación de *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo* (1991), de Algirdas Greimas y Jacques Fontanille; después este último reunió su propuesta teórica en *Semiótica del discurso* (2000). No solamente los pensadores antiguos han influido en la constitución de la semiótica de las pasiones, ni tampoco termina en ella la operatividad de la pasión, también filósofos contemporáneos le han otorgado mucho espacio en sus hipótesis.

Uno de ellos es Maurice Merleau-Ponty, quien, en *Fenomenología de la percepción* (1945), se enfoca en las sensaciones y en las percepciones como telón de fondo de cualquier acto humano. Desde su propuesta, la percepción no es siquiera un acto cargado de sentido, sino el motivo por el que éste se desata.

Gilles Deleuze, en *Proust y los signos* (1964), responsabiliza al signo sensible del pensamiento que aparece en un sujeto, por lo tanto pensar no sería una acción integrada en la naturaleza humana, ya que el pensamiento emerge de la violencia, de algo (llámese signo) que motiva su aparición:

La aventura de lo involuntario se encuentra a nivel de cada facultad [...] no se trata ya de esa inteligencia abstracta y voluntaria; que pretende encontrar por sí misma verdades lógicas, tener su propio orden y adelantarse a las presiones de fuera. Se trata de una inteligencia involuntaria, que sufre la presión de los signos y se anima únicamente para interpretarlos, para conjurar así el vacío en que se ahoga el sufrimiento que la sumerge (Deleuze, 1995: 181).

El signo deleuziano es lo que se nos presenta, modifica el orden de nuestro mundo y, al reordenar nuestro estado de cosas, otorga la capacidad de iniciar diversos recorridos de significación; es, para decirlo llanamente, lo que nos obliga a pensar al arrancarnos de nuestras coordenadas espacio-temporales habituales. Por tal motivo, el signo provoca el encuentro entre sujeto, acción y pensamiento. La aparición de los signos sensibles da pie en un primer momento a la significación y después, a la enunciación. La acción que se suscita a partir del encuentro entre el signo sensible y el sujeto está marcada por la espontaneidad; de tal forma, el azar se presenta como el primer accidente epistemológico.

#### JAN-SALOMÉ-AREÚSA... Y LA MÚSICA

Ahora bien, para cumplir el cometido de esta comunicación, se ofrecerá, de forma sucinta, el argumento de la novela: Areúsa, personaje principal, es una mujer

que tiene la necesidad de encontrarse, saber quién es y quién no, para actuar en función de ello. Para alcanzar su objetivo, se apoya en las conclusiones que puede extraer a partir de sus relaciones con Jan Hanna, un director de orquesta, y con Salomé, su mejor amiga y personaje que reescribe a la 'otra' Salomé, la de resonancia bíblica. Los tres interactúan en diferentes espacios: Nueva York, Filadelfia, Egipto, Ciudad de México, entre otros; en diferentes temporalidades: presente, pasado, futuro, tiempo mítico; en distintas circunstancias: la escritura, la pintura, la música, la soledad, el amor, el pensamiento; en síntesis, en los encuentros y desencuentros.

Si se aprecia el título de la novela, inmediatamente aparece la primacía que se le otorga a la música. Por ello, parece lógico que los capítulos estén referidos como "actos", ya que puede tratarse, por un lado, de una relación directa con el texto dramático *La tragicomedia de Calisto y Melibea* o *La Celestina* (Areúsa lleva el mismo nombre de una prostituta ayudante de Celestina, y en ésta se apoya para descubrirse) o, por otro, de una alusión a la estructura de una pieza musical. El inicio del discurso presenta a una Areúsa aficionada y determinada por la música a tal grado que sus acciones son consecuencia de las sensaciones que le produce escuchar y sentir una pieza musical que, en la mayoría de las ocasiones, pertenece al género operístico y a la música de cámara:

Sentada en la sala Nezahualcóyotl, mientras escuchaba *Wozzeck* de Alban Berg, decidió unirse al caos. En medio del aire sereno y de la luz no usada, a la manera de fray Luis de León, rompió, deliberadamente, la armonía: los pedazos de sus pensamientos partidos se fueron cayendo al suelo como cristal estrellado, uno por uno.

De tal modo que el director de la orquesta no supo por un fugaz momento si lo que se había caído era la monumental candilería, o si el percusionista había rozado por equivocación el triángulo... (Muñiz-Huberman, 2002: 11-12).<sup>1</sup>

1 Las referencias siguientes pertenecen a la edición de Alfaguara, 2002; por tanto, sólo asentaré entre paréntesis los números de página correspondientes.

En el discurso de la novela, las acciones, incluyendo los verbos de pensamiento, son causadas por acciones de otros, las cuales son productoras de actos de sentido. Las acciones de los personajes, entonces, aparecen encadenadas causalmente y tienen la percepción como columna vertebral. Como se observa en el fragmento anterior, la música detona la subsecuente decisión de Areúsa de quebrar sus pensamientos, que sólo pueden ser percibidos por Jan Hanna cuando se estrellan contra el piso. Desde la ruptura de la armonía hay un cambio, una transformación que trae consigo un orden diferente; la historia transita del tiempo lineal y de la densa realidad al tiempo mítico, circular, y a la posibilidad de elegir. A partir de esa otra armonía, los personajes se permiten ser alterados por la pasión. Pero ¿qué es la pasión para los semiotistas?

A pesar de que la pasión como categoría semiótica es propuesta por Fontanille y Greimas, es Paolo Fabbri quien hace una descripción más puntual de su naturaleza:

alguien actúa sobre otro, que le impresiona, le 'afecta', en el sentido de que el afecto es una afección. Y el punto de vista de ese otro, el punto de vista de quien padece el efecto de la acción, es una pasión. [...] el efecto de la acción del otro es un afecto, o mejor dicho una pasión. La pasión es el punto de vista de quien es impresionado y transformado con respecto a una acción (2000: 61).

Por lo tanto, la relación entre dos individuos se establece a partir del estado pasional (estado de ánimo) de un sujeto A que opera una reacción sobre el estado de cosas en que se encontraba y de un sujeto B que recibe el efecto (el afecto de la acción emprendida por A). Dicho de otro modo, la pasión conduce a la transformabilidad del sentido y del discurso.

Se podría decir que en *Areúsa en los conciertos* la pasión es el eje sobre el cual se posa la articulación de la significación, tanto a nivel de las formas de contenido como de las formas de expresión. Es decir, las formas de expresión de los contenidos, manifestadas por determinados personajes, se convierten en estímulos para que otros produzcan sus formas de contenido y, luego, sus formas de expresión. Eso es lo que sucede cuando Jan Hanna se ve afectado musicalmente después de participar en un encuentro sexual con Areúsa:

Ahora había aparecido Areúsa y era la forma que necesitaba para encontrar el exacto punto en que se producía el sonido deseado. La partitura había cambiado en el momento en que salió del camerino. Las notas se combinaban sin esfuerzo y una especie de visión adelantada le encabalgaba los sonidos de cada instrumento y la hoja de papel parecía volar hacia una culminación anticipada. Era como si lo que va a venir ya estuviera aquí (p. 31).

Hanna resuelve expresivamente un efecto provocado por la afición que le causó la experiencia vivida con Areúsa. Se asiste, pues, a la expresión de Areúsa, que transforma el contenido y la expresión del director de orquesta. Gracias a la sucesión de pasiones y acciones, los personajes se desenvuelven en su función de 'cuerpos sintientes'; esto es, como categorías móviles que perciben los mundos internos y externos, lo que les permite saltar a través del tiempo, del espacio y de otras series discursivas.

Para comprender el influjo del plano perceptible es preciso recurrir a la noción de narratividad, que para Greimas y Courtés es "el principio organizador de todo discurso" (1982: 274). En sintonía con ellos, Fabbri (2000) expresa que la narratividad es el hilo conductor en el proceso de significación, pero que no sólo interviene en esta etapa del proceso,

sino también en la enunciación. Por consiguiente, la narratividad moviliza el entramado del discurso, pone en movimiento el sentido. Es importante considerar que la narratividad funciona en conjunción con la transformabilidad propuesta por Greimas.

En *Areúsa en los conciertos*, transformabilidad y narratividad son consecuencia de las percepciones que experimentan los personajes y que, valga la redundancia, resultan del uso de sus sentidos. El discurso musical está presente en todo momento, privilegiando el ejercicio de los órganos de los sentidos. De hecho, el discurso musical, confiesa Areúsa, es el único en el que cree:

Había asistido a la descomposición de las artes y la única que se salvaba era la música: aún no se había convertido en producto comercial ni en objeto de subasta: imposible. [...] Lo auditivo, después de todo, es más difícil corromper que el resto del mundo sensorial (pp. 22-23).

Si la música es incorruptible, para el personaje el discurso musical es verdadero, puesto que no se ha dejado enajenar por las prácticas consumistas de la sociedad contemporánea y, por ello, aún no ha sido desvirtuado. La voz narrativa pone de relieve que lo auditivo hace explotar redes de sentido al interior de la historia: "Oír. Sólo oír. Incontaminado sentido perfecto: dueño de la armonía" (p. 151).

El discurso musical es el campo de acción de Jan Hanna, pero también aparece recurrentemente como causa de acciones y pensamientos de Areúsa. Sin embargo, la forma en que el respectivo discurso de cada uno de estos personajes depende de la música es diferente. Desde las aportaciones de Barthes hasta las de Fabbri, la semiótica ha hecho precisiones al respecto: la música manifiesta un plano de expresión diferente al literario, incluso al verbal. En general, en las diversas expresiones artísticas, las formas de contenido cambian al ser manipuladas por ciertas formas expresivas. Es decir,

los significados narrativos pueden ser expresados mediante varias sustancias y formas expresivas, que de alguna forma vuelven a definir estos significados y los

transforman [...] no puede ser cierto que existan pensamientos que permanezcan iguales cuando se expresan con formas expresivas distintas (Fabbri, 2000: 58).

Mediante la sustancia sonora, Areúsa relaciona el nivel sensorial con el pensamiento. No son pocas las ocasiones en que, en pleno concierto, se ausenta de su realidad y se construye otra a partir de la música. Tan importante es la actividad musical en su vida que su ausencia o presencia la regresa a su realidad fáctica:

De nuevo, la música tira de ella: Deja, deja los pensamientos si has venido a este concierto, sumérgete en mí, escucha con atención los chillidos de la cantante, las crispaciones del violín, el monótono chelo, el agobiante timbal. Oye, oye y deja de pensar. ¿Qué te crees que soy yo, la música? Un pasatiempo. Pues bien, sí, un pasa, pasa tiempo, que breve tu vida es y aun la acortas más. Bien, bien, te escucharé, oh música, se recrimina Areúsa. Si nada más quiero oírte, música. Lo demás no importa. Comprenderé cada trozo musical. Cada acto sexual. Olvida. Olvida. Nada más la música (p. 17).

Areúsa piensa en qué pieza se acomodaría más al momento que está viviendo. Cuando conoce a Hanna opta por la ópera *Lulú*, de Alban Berg (la historia de una mujer fatal que destroza la vida de cada hombre que se cruza en su camino), en lugar de *Wozzeck*. Podría musicalizar su vida en función de las piezas, crear su propia banda sonora. Le gusta asistir a los conciertos porque ahí puede pensar libremente, aunque la música le pida que deje de hacerlo. Areúsa se convierte en agente de pensamiento en los conciertos, pero también de sensaciones, pues su primer detonador de una cadena de pensamientos es la percepción que le impone determinado instrumento. Así, las percepciones estimulan el conocimiento que pueda tener sobre sí.

## PERCEPCIONES Y PASIONES

Las percepciones son la fase posterior a las sensaciones. Por ejemplo, primero se debe reconocer lo frío, lo caliente, lo oscuro, lo agrio, para, en un momento ulterior, aprehender

lo que el organismo, cuerpo sintiente, capta y, así, actuar pasionalmente sobre alguien, todavía no en función del raciocinio, aunque sea el propio individuo el que haya recibido esa sensación. Ésta, para Merleau-Ponty, es “la manera en que soy afectado y la vivencia de un estado de mí mismo” (1957: 3). Experimentar una sensación implica darse cuenta de una presencia en el mundo, no importa que sea la cualidad de un objeto.

Desde la semiótica de las pasiones no se puede prescindir de la propioceptividad (el cuerpo sintiente o percibiente), la exteroceptividad (el mundo externo, natural) y la interoceptividad (el mundo interno de quien se enfrenta ante el mundo fáctico) para comprender qué sensaciones, percepciones y pasiones parten de la frontera movable que es el cuerpo sintiente, el cual se desplaza dando paso a la significación. Antes de agentes de acción, Areúsa, Salomé y Jan Hanna son cuerpos percibientes que se deslizan por diferentes coágulos de sentido.

Es de gran importancia reconocer la expresión musical como arte meramente pasional. Para ello, sirva la siguiente reflexión de Fabbri:

la música es por definición un arte pasional [...] Diremos incluso que la *pasionalidad* es la forma inmediata del contenido cuya forma de expresión es el ritmo de la música. En efecto, las pasiones, al tener un tiempo, tienen un ritmo; cada pasión tiene el suyo (2000: 66).

Fabbri asume la pasionalidad como elemento integrador del plano del contenido en el discurso musical. Los tres personajes no sólo están representados por la música en varios puntos de la historia, sino que sus vidas se perciben como una sinfonía de apariciones y desapariciones; esto es, de sonidos y silencios marcados por la continuidad/no-continuidad. Para ellos, la música es el origen de todo acto de sentido, porque al ser pasional los arrebatata:

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 (p. 43).

Una vez manifestada la importancia de la música en la construcción del discurso de la novela, es prudente introducir algunos presupuestos de la semiótica musical, con el objetivo de comprender cómo se relacionan los personajes con y desde la música; es decir, la forma en que el discurso musical interviene en la conformación del discurso de la novela.

La semiótica musical es una teoría cuyo modo de operar se fundamenta en la idea de que la música (la semiótica musical se enfoca solamente en la música de cámara y en la ópera) puede leerse, siguiendo los presupuestos bajtinianos y kristevanos, como texto.<sup>2</sup> La mayoría de las ocasiones, la música se presenta como un sistema que, aunque identificado como lenguaje por contener signos, no necesita de referencias extramusicales para significar. En el ámbito literario es más fácil ubicar ese contenido, puesto que se trata de un uso diferente de la palabra que emplea cualquier individuo para comunicarse. El ser humano está habituado a interactuar en un mundo al que sólo puede acceder mediante la lengua, mundo verbalizado (por ende, ya significado, incluso con antelación a sus pensamientos).

En la música es distinto. Lo que hace sentir o pensar no se puede comunicar de otro modo que no sea mediante el lenguaje. En este tenor se usa la palabra (mediante mecanismos de selección y organización del discurso) con la

2 Es decir, como discurso en tanto sistema de signos atravesado por textos culturales que lo preceden y que actúan al mismo tiempo que él para significar el mundo.

esperanza de que se aproxime a lo que la música hace percibir. Lo que sí es posible es reaccionar corporalmente ante el estímulo (signo sensible) de la música. Salomé intenta precisar ese estado inexpresable en que la sitúa la música: “La música recorre el cuerpo. Los sonidos son una capa, tras una capa, tras una capa que ocultan fibras, nervaduras, entronques. Es un lenguaje en el que se pierden los significados y sólo los poros se alimentan de sentido” (p. 60).

Pero ¿qué expresa la música?, ¿contenidos verbalizados o contenidos que revelan otra naturaleza? Las posibles respuestas han llevado a semiotistas a emitir diferentes concepciones del discurso musical. Por un lado, estudiosos como Lévi-Strauss, Roland Barthes y Michel Imberty<sup>3</sup> concluyen que el lenguaje musical carece de significado, pues hallan dificultades en localizar el plano del contenido. Roland Barthes ubica al cuerpo como único referente de la expresión musical; para él, la música es un “campo de significación y no [un] sistema de signos, [en que] el referente es inolvidable, porque el referente, aquí, es el cuerpo. El cuerpo pasa a la música sin más mediación que el significante” (citado en Alonso, 2001: 30). Por tanto, para el semiólogo francés, percibir un conjunto de sonidos trae repercusiones en el campo somático. Para Lévi-Strauss e Imberty, seguidores también de la propuesta del signo lingüístico saussureano, en muchos de los casos de la ejecución musical no hay referentes verbalizados, lo que impide que se propicie una referencialidad exterior a la música:

A la pregunta de lo que ha de expresarse con este material de sonidos, cabe responder: ideas musicales. Una idea musical completamente realizada es de por sí ya algo independientemente bello, es finalidad propia y de ningún modo nada más que medio o material para representar sentimientos o pensamientos (Alonso, 2001: 22).

3 Michel Imberty es profesor de psicología en la Universidad de París X-Nanterre. Su formación universitaria la realizó en tres áreas: filosofía, psicología y musicología. Su trabajo está orientado hacia la psicología cognitiva en la música, los estudios semióticos musicales y la relación continuidad-discontinuidad musical. Sus trabajos más representativos: *Entendre la musique*, *Les écritures du temps*, *De l'écoute à l'œuvre* y *Perspectives nouvelles de la sémantique musicale expérimentale*.



Del otro lado, William P. Dougherty,<sup>4</sup> seguidor del modelo triádico de Peirce, aboga por la inclusión del interpretante, con el fin de obtener un proceso semiótico completo. Para este teórico es indispensable el reenvío del signo en el logro del proceso de la significación musical. El signo musical remite inmediatamente, a través del interpretante, a otro signo musical; esta sucesión reemisora hace posible que el individuo exprese un contenido musical. Dicha visión promueve la no referencialidad extramusical. Bajo esta perspectiva, lo que hace significativa la expresión sonora es un contenido puramente musical. En pocas palabras, la música expresa sólo música.

Como consecuencia de estos dos puntos de vista (significados musicales marcados por la referencialidad/no-referencialidad de discursos ajenos al plano musical), se podría decir que la música expresa, las más de las veces, sólo contenidos musicales. Hay, en *Areúsa en los conciertos*, ideas exclusivamente musicales; asimismo, aparecen discursos musicales cuyo contenido verbalizado, desde una perspectiva histórica, empata con la capacidad intertextual de distintos personajes. La ópera es un contenido verbalizado que aparece en la novela, pues no son gratuitas las referencias a las óperas de Orfeo y Salomé.

## MÚSICA Y EROTISMO

Al interior de la novela es fuerte la interacción entre música y erotismo; hay un ritmo que marca ambos discursos. Fabbri reconoce en la música una constante rítmica que expresa la cadencia de las pasiones y, más allá, de las emociones con que el sujeto de discernimiento reacciona ante lo que acontece en su entorno. Las pasiones tienen altos y bajos, agudos y graves: “es verdad que la música, como sistema rítmico, es decir, como de organización rítmica, tiene como forma de contenido ciertas pasiones, los ritmos que constituyen las emociones” (Fabbri, 2000: 67).

Cuando Areúsa tiene su primer contacto erótico con Jan Hanna, el narrador ofrece una descripción que enlaza la música con el acto sexual (ambos actos de sentido),

4 Compositor y profesor de Teoría Musical y Composición en la University Drake, en Iowa, Estados Unidos.

mediante construcciones lingüísticas que reflejen el ejercicio de la creación literaria. Por lo tanto, música, palabra y erotismo son parte de un mismo acto creador, emitido y recibido por cuerpos sintientes y pensantes:

Un amor encabalgado como verso que continúa de un renglón a otro, como nota con calderón que suspende el compás, como jinete desolado. Como lo que carece de ley de interrupción: precipitada catarata eterna, interna y externa. Ritmo sólo por la música preservado. Péndulo imparable. Sin sorpresa, en plena carrera hacia su conclusión (p. 19).

El arte, poético o musical, y el erotismo tienen algo en común: devienen del paroxismo que



De Felipe Ocaña, tomado de *La Colmena* 27, 2000.

provocan las pasiones. El arte es el producto de la interpretación y de la subsecuente figurativización que un sujeto cognoscente hace del mundo; el erotismo, pura acción en el mundo. Cierto es que en él ya hay interpretación del mundo, pero su fin no es la comprensión, sino la viva experimentación. Para Lou Andreas-Salomé existe cierta afinidad entre erótica y arte, pues

en el comportamiento artístico actúan viejas fuerzas que se entretajan con otras individuales, por medio de una excitación pasional; en ambos se produce una síntesis del entonces y el ahora como una experiencia básica, en ambas se da su conjunción en el arrebato (1998: 78).

Erotismo y arte comparten la pasión con que actúan y transforman. Uno tiende hacia el otro y viceversa. Los dos extienden el plano de la expresión con que trabajan (cuerpo, sonido, palabra), para que su plano de contenido aparezca como una sucesión de impactos. Por ello, arte y erotismo poseen la capacidad de modificar el tiempo, el ritmo de los demás discursos y el del suyo. Areúsa ha constatado los efectos de la música, “cuyo paradójico interés reside en borrar el tiempo” (p. 24).

El erotismo hace que la música se perciba nítida; la música ayuda a comprender el cuerpo. La afición de Areúsa por los conciertos es tanta porque, entre otros motivos, los ruidos del público colaboran en la creación de una sinfonía que ha de culminar en el clímax musical. Jan Hanna se entusiasma por el efecto que el erotismo ha tenido en su dirección. Los músicos ejecutaron las piezas con maestría, como sólo el que acaba de hacer el amor puede entender. La magia operó no sólo en el director y en los músicos, sino también en el público. Areúsa misma, después del encuentro, estuvo más dispuesta a la percepción musical:

Bien: ya ha logrado calmar su deseo sexual (por el momento). Una línea de flotación la traslada al suave mundo del músculo relajado y satisfecho [...] Ahora Areúsa puede penetrar, sin ningún otro impedimento, en el sentido de cada nota oída. Sabe que la orquesta está logrando su mejor ejecución gracias al acto de amor que acaba de sorprender al director (p. 24).

## SILENCIO Y DISTANCIA

Pero si no se presta atención, la música se dejará de oír y, entonces, vendrán la muerte y la interrupción del acto erótico. El silencio es la base del sonido; la distancia entre los cuerpos, la del erotismo. “Coplá es cópula” (p. 63), dice Jan Hanna. De alguna forma, todo acto implica su contradicción.<sup>5</sup> Si se detiene alguno de los dos actos de sentido, éste se inmoviliza igualmente. La muerte está en la base de toda tensión, de todo sentido. El erotismo conlleva la muerte, en virtud de que “la pasión comienza introduciendo desavenencia y perturbación [...] su esencia es la sustitución de la discontinuidad persistente entre dos seres por una continuidad maravillosa [...] Sufrimos nuestro aislamiento en la individualidad discontinua” (Bataille, 2005: 24-25).

Según esta interpretación del erotismo, la pasión abre redes de sentido cuando un sujeto es perturbado en su estado de cosas. Se rompe la continuidad (marcada por la discontinuidad de la heterogeneidad de su mundo y de su experiencia de vida) del estado de ánimo en que se encontraba. A cambio, se instala un simulacro de continuidad al entrar en contacto íntimo con alguien; el mundo parece estar ordenado continuamente. En otros términos, la pasión desemboca en la muerte. El erotismo puede verse, por ende, como “la aprobación de la vida hasta en la muerte” (Bataille, 2005: 15). De nuevo, todo acto implica su contradicción. Tal idea no es ajena a los personajes de la novela, dado que las óperas de

5 Las relaciones que existen entre, por un lado, sonido y silencio y, por otro, erotismo y distancia son de carácter contradictorio, no contrario, pues tanto silencio como distancia implican la privación del sonido y del erotismo. De tal manera, dichas relaciones están marcadas de la siguiente forma: sonido y no-sonido = silencio; erotismo y no-erotismo = distancia. Para profundizar en el tema, sugiero acudir a Fontanille, 2001.



Alban Berg (*Lulú* y *Wozzeck*) tienen su buena pizca de erotismo y muerte. Areúsa sabe que, aun con su preferencia por el campo erótico, ella es un “compendio de la muerte” (p. 17).

El deseo erótico es la interrupción de la homogeneidad de la vida. Un acto de reflejo. Un juego especular entre dos sujetos deseantes y dos objetos de deseo; los cuatro, roles intercambiables simultáneamente. Cuando son más de dos los sujetos/objetos, se llega al caos, a un nuevo orden impuesto a partir de la transgresión violenta de lo habitual. La repetición del mismo orden conduciría —piensa Areúsa— al hábito, y a ella y a Salomé les molesta la rutina, los acontecimientos sin sorpresa. Mientras Areúsa contempla las olas en Rockaway, reflexiona sobre la sucesión de lo mismo: “incesante batir de espuma de olas [...] La repetición es inútil. El ritmo se pierde. El tono es uno” (p. 120). El erotismo y la música son discursos que instauran ritmos nuevos, cuya característica fundamental es la emergencia de la transformabilidad pasional. La distancia y el silencio son necesarios por cuanto son la base de sus contradicciones; son, entonces, actos creadores. Por eso Areúsa necesita huir a su soledad; Salomé, estar en silencio en su diván, y Jan Hanna, estudiar su música mentalmente.

El trío erótico-musical conformado por los personajes, así como la sórdida fiesta en que participan Areúsa y Salomé durante su estancia en Estados Unidos son manifestaciones del “desorden de los sentimientos, animados por una convulsión desmedida” (Bataille, 2005: 120) del más absoluto caos. La participación de los personajes en tríos o en orgías da cuenta de su capacidad para transgredir el orden establecido: el binomio definitorio y definitivo que sustenta la identidad amorosa de un sujeto. Así, los personajes se desdobl原因an continuamente y perturbadoramente, modificando el transcurrir de las estructuras semio-narrativas. La manera en que un individuo ejerce su erotismo refleja su carácter.

Dice la voz narrativa respecto a la experiencia mística (por erótica y por musical) de Areúsa en los conciertos:

Se olvida de la música de *Wozzeck*. Mejor dicho, une los pasajes a una sensación desequilibrada de intenso amor, desde ya, por el director. La escena primera,

en la que el soldado Wozzeck afeita a su capitán y se enfrenta a la crítica por tener un hijo fuera del matrimonio, resuena en el interior de Areúsa como el principio del dislocamiento de la moral. ¿Qué importa el matrimonio? ¿Qué importa un hijo? Lo que importa es el amar en sí: el acto: y no las reglas. El lujurioso acto. Lujurioso por el lujo que significa, no porque sea un pecado. Es más, pecado es una palabra que no existe en el vocabulario de Areúsa (p. 14).

Areúsa es llevada por la música a pensar el erotismo. La conjunción del contenido y de la expresión de la música (semiosis musical) la ha afectado emocionalmente en un primer momento, y después intelectualmente. La música, en síntesis, la hace pensar, conocer-se. Por ello, “el erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser” (Bataille, 2005: 33). En este tenor, el erotismo cuestiona al ser humano en su animalidad, lo hace enfrentarse a su parte irracional. Por eso, diría Areúsa, los hombres temen a las mujeres, al igual que éstas a ellos. El erotismo da pie, así, a un desbalance de la identidad, a un espasmo de despensamiento, puesto que “en el origen de la crisis lo que hay es un movimiento animal en nosotros” (Bataille, 2005: 111). A los seres humanos, al igual que a Jan Hanna, les asusta perder la razón, aunque sea por unos cuantos minutos; se sentirían perdidos si no pudieran hacer uso del raciocinio; se mirarían unos a otros, como bestias. Así pues, la actividad erótica participa de la pérdida de la identidad, de la muerte de la razón, en tanto hace fluir al ser y al discurso, mantenerlo en devenir: “en el erotismo, YO me pierdo” (Bataille, 2005: 35) voluntariamente.

La música y el erotismo son instancias textuales que impelen al sujeto de discernimiento al conocimiento, porque lo cuestionan. Las preguntas que se hace Areúsa frente a la escena de la ópera de Berg no son gratuitas; más bien son

la expresión de su cuestionamiento a la realidad, a su condición de ser humano formado por acontecimientos y expresiones ya significadas. Las reflexiones de Areúsa, originadas por su participación perceptiva en los conciertos, giran en torno a temas de interés general, pero siempre las consecuencias se relacionan y recaen en su vida. Por ejemplo, en el primer concierto al que asistimos con ella, la ópera *Lulú* la conduce a pensar en la prostitución, motivo asociado a su nombre y a la figura del personaje de Fernando de Rojas. Celestina convertía a las mujeres en objetos de deseo mediante la creación de perfumes, ungüentos y afeites. El asunto, para ella, era aderezar, maquillar la realidad, en fin, simular, con el objetivo de realizar una oferta de tipo mercantil.

*Lulú* lleva a Areúsa al tema de la prostitución, de la representación de la mujer a lo largo de la historia:

¿Qué le pasa a los desenfrenados? ¿Por qué en el centro de la pregunta está la prostitución? [...] ¿Por qué temen tanto los hombres a las mujeres? ¿Por qué no puede ser natural la sexualidad? ¿Por qué los velos? (Los siete velos de Salomé.) (Gustave Moreau.) (p. 15).

Para Areúsa, Celestina es una sacerdotisa; ella, una aprendiz de maestra de la simulación. El plano del contenido de la prostitución es el deseo prohibido y el plano de la expresión, el aderezo de que hacen gala las prostitutas de Celestina. De allí que Areúsa se pregunte con recurrencia si debe encarnar el personaje literario que le da nombre. Salomé, más que Areúsa, sabe por herencia de su madre el tipo de telas, colores y estilos que debe llevar para hacer lucir su figura de bailarina. Areúsa, paralelamente, sabe cómo elegir a un hombre como amante, también gracias al conocimiento heredado por su madre. Ambos personajes son afectados por las

pasiones de sus madres, quienes intentaron determinar las identidades de sus hijas al enseñarles cómo controlar a los hombres, cómo ser buenas amantes y mujeres atractivas. Salomé y Areúsa son herederas de los afectos de sus madres. El problema, para ellas, radica en que las determinaron y ahora se enfrentan a la libertad de crearse. De tal modo, el conocimiento que tienen sobre las mujeres se impacta con el que desatan el erotismo y la música. Cada una tiene sus obsesiones, su manera preferida de conocer: Areúsa tiene la fragmentación de Alban Berg; Salomé, el dolor del cuerpo que le da Purcell.

Por último, cabe señalar que los enlaces significativos que realizan los personajes cuando escuchan música o perciben el erotismo, mejor aún cuando ambas experiencias se dan al mismo tiempo, no son más que producto de la pasión de los personajes, del discurso, musical y literario, pero también efecto y afecto del discurso abierto de la novela de Muñiz-Huberman. La pasión que evidencia el discurso no es sino la facultad que comporta para dar pie a las acciones y, así, a la producción o continuación de sentido, percibido y emitido por el conjunto de elementos narrativos que intervienen en la configuración del discurso.LC

## REFERENCIAS

- Alonso, Silvia (2001), *Música, literatura y semiosis*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Andreas-Salomé, Lou (1998), *El erotismo*, Barcelona, Hesperus.
- Bataille, George (2005), *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Deleuze, Gilles (1995), *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama.
- Fabbri, Paolo (2000), *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa Editorial.
- Fontanille, Jacques (2001), *Semiótica del discurso*, Lima, FCE/Universidad de Lima.
- Greimas, Algirdas Julius y Joseph Courtés (1982), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- Merleau-Ponty, Maurice (1957), *Fenomenología de la percepción*, México, FCE.
- Muñiz-Huberman, Angelina (2002), *Areúsa en los conciertos*, México, Alfaguara.

ODERAY FABIOLA ESPINOSA MONETI. Licenciada en Letras Latinoamericanas por la Universidad Autónoma del Estado de México y estudiante de la maestría en Humanidades: Estudios Literarios, por la misma institución.