

01069  
2ej. 2



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**  
División de Estudios de Posgrado

**VARIACIONES SOBRE UN TEMA  
DE JOSE DE LA COLINA  
(Análisis semiológico de "La tumba india")**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**T E S I S**  
QUE PARA OPTAR EL GRADO DE  
MAESTRA EN LETRAS MEXICANAS  
P R E S E N T A  
**MARIA DE LOS ANGELES LARA ARZATE**



**Prof. Asesor: Dr. José Pascual Buxó**  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
ESTUDIOS SUPERIORES

**Ciudad Universitaria, México**

**1969**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Indice.**

I. José de la Colina y sus textos.....	4
II. Elementos teóricos.....	24
a) El sistema verbal.....	24
b) El sistema musical.....	42
c) El sistema cinematográfico.....	48
III. Análisis.....	54
IV. Variaciones sobre un tema.....	66
V. Conclusiones.....	82
VI. Bibliografía.....	88
VII. Apéndice.....	I

"Exegi monumentum aere perennis..."

Horacio (Odas, III, 30, 1)

## VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE JOSE DE LA COLINA.

### I. José de la Colina y sus textos.

Muchos autores han señalado ya las relevantes características de narrador que manifestó José de la Colina desde sus primeros textos. Fue particularmente *La lucha con la pantera* (1962) el libro que más impacto causó en el mundo literario. Su intensidad verbal, sus temas luminosos, frescos, a tono con el mundo adolescente que desplegó la década de los sesentas, el virtuosismo literario de los tratamientos y la ubicación citadina -a ultranza "cosmopolita"- que pretendió dejar atrás la secuela campirana de las sagas revolucionarias, son seguramente, después de transcurrido un cuarto de siglo de su publicación, las virtudes más importantes de este pequeño volumen de cuentos.

Pese a haber sido abundante la crítica sobre José de la Colina, no se ha producido aún la obra que señale las causas de la fascinación que siguen ejerciendo algunos cuentos como "La tumba india". Es más, no se ha escrito todavía el trabajo que trascienda el ámbito de la reseña o de la nota periodística que continúa manifestándose deslumbrada ante la "frescura" de la materia literaria y que sin embargo no va más allá, hasta las fuentes de su anécdota o de su lenguaje, a pesar de agradecer al autor sus "bellas" pero "pequeñas" obras. 1/ En 1984, cuando apareció la reedición de los cuentos más notables de José de la Colina, "La tumba india" ya ocupaba un lugar preeminente entre éstos. El relato sirvió de título al libro, como sirvió después a la antología

que publicó la Secretaría de Educación Pública en 1987. La popularidad no ha corrido pareja con el entendimiento: el texto permanece aún sin explicar. No porque deba ser explicado; sino para evitar que sus referencias inmediatas parezcan oscuras y caprichosas motivaciones más propias del estilo que de un verdadero virtuosismo expresivo. Hay quienes piensan que el monólogo final es parte del desahogo lírico del autor, o que la historia del maharajá sólo se insertó con el afán de restar trivialidad a una historia que en sí misma es trivial. Los más entendidos recuerdan el film de Lang (1958) -que el propio De la Colina señala- pero no recuerdan la frase que da origen a la tumba de Sheeta porque ésta no tiene un lugar central en la película, y encuentran excesiva la relación entre el texto y el film.

Existen dos formas de saber cuáles son las razones que dieron origen a la estructura formal de "La tumba india" y cuáles son los textos implicados en el proceso de escrituración: la primera, directa y simple, es preguntárselo a su autor; la segunda es recoger con la paciencia de un reportero las pistas dejadas aquí y allá en una estela crítica de casi treinta años y aventurarse como buen lector a indagar esas razones y textos. Esta última es la más fácil; la que se debe proponer cualquier lector agradecido por encontrar un texto perennemente fresco.

Este trabajo se propone, pues, este objetivo:

**La lucha con la pantera** (1962) es el contexto dentro del que debe situarse a "La tumba india". A su vez, el libro reúne las características que van a ser propias de un modo de escritura, de una voluntad de actualización literaria, en una palabra de las líneas

generales de una poética que puede extenderse a todos los jóvenes que escribieron a principios de los años sesenta. Desde el primer cuento --"Dulcemente"-- el narrador de primera persona ubica a los lectores en la sala de un cine. Acompañado de una pareja de amigos --Esteban y Leonor-- miran el asesinato de una mujer en la pantalla. Se habla sólo de la escena donde un hombre con "manos de pianista o de mago" avanza lentamente hacia la mujer "rubia y blanca en su quimono entreabierto", para estrangularla. "La ve morir, la ve jadear, la ve quedarse sin vida mientras él la mira criminal, dulcemente..."

El contrapunto de la escena en la película es una "música japonesa" que suena "como agua", "como gotas sobre gongs" y será, al final del cuento, el mismo contrapunto con que se cerrará el texto.

Los integrantes de la pareja no soportan continuar viendo la película y, prácticamente, obligan al narrador a abandonar el cine. De regreso a sus casas, Esteban comenta las cualidades innatas de asesino que motivaron al sujeto de la película, cuando era pequeño, a envenenar a un perro y, ya adulto, a matar a la mujer rubia del quimono. Pero Leonor, con un argumento más inteligente, explica que la motivación de esos asesinatos fue el amor. A ambos los mató --dice ella-- porque los quería "lo que pasa es que no le pertenecían". Más adelante añade: "...fíjate qué curioso... el tipo todo lo hace dulcemente..."

Y así, dulcemente, luego de resentir en la despedida de la pareja la desposesión de Leonor, el personaje principal y narrador del cuento asfixia a su jilguero parodiando con ello el asesin

generales de una poética que puede extenderse a todos los jóvenes que escribieron a principios de los años sesenta. Desde el primer cuento --"Dulcemente"-- el narrador de primera persona ubica a los lectores en la sala de un cine. Acompañado de una pareja de amigos --Esteban y Leonor-- miran el asesinato de una mujer en la pantalla. Se habla sólo de la escena donde un hombre con "manos de pianista o de mago" avanza lentamente hacia la mujer "rubia y blanca en su quimono entreabierto", para estrangularla. "La ve morir, la ve jadear, la ve quedarse sin vida mientras él la mira criminal, dulcemente..."

El contrapunto de la escena en la película es una "música japonesa" que suena "como agua", "como gotas sobre gongs" y será, al final del cuento, el mismo contrapunto con que se cerrará el texto.

Los integrantes de la pareja no soportan continuar viendo la película y, prácticamente, obligan al narrador a abandonar el cine. De regreso a sus casas, Esteban comenta las cualidades innatas de asesino que motivaron al sujeto de la película, cuando era pequeño, a envenenar a un perro y, ya adulto, a matar a la mujer rubia del quimono. Pero Leonor, con un argumento más inteligente, explica que la motivación de esos asesinatos fue el amor. A ambos los mató --dice ella-- porque los quería "lo que pasa es que no le pertenecían". Más adelante añade: "...fijate qué curioso... el tipo todo lo hace dulcemente..."

Y así, dulcemente, luego de resentir en la despedida de la pareja la desposesión de Leonor, el personaje principal y narrador del cuento asfixia a su jilguero parodiando con ello el asesino

nato de la mujer de la película. Para Rubén Salazar Mallén la última de las escenas -que abarca la cláusula final- es un defecto de José de la Colina:

"Parece no haber conseguido todavía el punto justo, el sitio en que termina para ser más narración, más intensa y más capaz de proyectarse hacia otros planos, esto es, de trascender sus propios límites..."

"... La muerte, el asesinato del jilguero, es absolutamente innecesario. Basta el tarareo de la música japonesa para que el cuento esté completo y para que, con la sutileza, consiga una serie de proyecciones.

La muerte del pajarillo añade, en cambio, una crueldad y una dureza innecesarias, que son como una redundancia, pues ya lo que esa muerte dice, estaba dicho, y más delgada, más finamente, por la repetición tarareada de la música antes oída." 2/

Desde luego tiene razón el crítico. No porque él vea el texto con ojos de escritor consagrado y seguro de sí mismo, al grado que puede hacer más cosas con menos palabras. Sino porque la música ha venido desempeñando un papel principalísimo y, como en el cine, bastaría el "leit-motiv" auditivo para que el lector tenga que construir la proyección del final. Como en casi toda la literatura del momento, el cine está presente de una manera que no puede calificarse de incidental, secundaria o decorativa. Debe formar parte del mundo cotidiano de los escritores; en algunos casos el cine es particularmente determinante. 3/ En este cuento, por ejemplo, la historia ocurrida en la película juega el papel de "engaste" 4/ o de "narración encuadrada" 5/ que ayudará a cargar de sentido a la historia principal. La descripción de la música sirve de enlace y contrapunto. Por un lado funciona como la banda de transmisión de dos poleas: es similar tanto en el estrangulamiento de la mujer como en la muerte del jilguero. Por el otro, da profundidad a la composición de las dos

escenas.

Sin embargo, desde antes de iniciar la escena final, el solo anuncio "y yo sigo caminando y tarareando la dulce música del asesinato, permite la anticipación del lector y la inevitable futilidad del final.

La influencia de la música en la literatura tiene antecedentes muy remotos y no puede circunscribirse a la poética del siglo XX, ni a un lugar o una época determinados. Asimismo la música puede influir de modo natural, a nivel del "ritmo", de un modo más intelectual, a nivel de estructura, o como complemento del escenario que se está describiendo. 6/ En el caso de la literatura mexicana de los años sesenta y en el caso concreto de José de la Colina, las alusiones a la música van unidas al deseo por incorporar la narrativa al mundo ciudadano. No porque la ciudad esté ausente de la literatura anterior, sino porque en esos momentos toda alusión a la Ciudad de México y a sus costumbres "cosmopolitas" --si las había-- parecía garantizar a la literatura mexicana su salida del provincianismo en que la sumieron los temas de la Revolución. 7/ Para Margo Glantz la literatura de este período es:

"La gestación de una corriente literaria que se va con tagiando de influencias cosmopolitas a la vez que se inspira en la tradición anterior, aunque pretende ser en el fondo una narrativa de ruptura..." 8/

La tesis de la "urbanización de la novela hispanoamericana" proclamada por Anderson Imbert 9/ es parcialmente cierta en México donde el dominio abrumador de una corriente campirana o "criollista" cuyas olas principales fueron la "novela de la revo

lución" y la "novela indigenista" no permitió --entre 1930 y 1946-- lo que Seymour Menton denominó el "cosmopolitismo". 10/ La incorporación de las técnicas narrativas de Joyce, Faulkner, Dos Passos y otros, entre los escritores mexicanos, está marcada simbólicamente con la publicación de la novela de Yáñez Al filo del agua, en 1947. Sin embargo estas técnicas se extenderían has ta hacerse comunes unos quince años después y su ejercicio se con sideraría sinónimo de modernidad.

Tampoco quiere decir esto que el carácter local de la novela con el tema de la revolución le haya impedido producir obras de primera línea. Los de abajo, La sombra del caudillo, El águila y la serpiente y, sobre todas éstas, Pedro Páramo -- precedido de El llano en llamas-- tienen características cosmopolitas que no lograron muchos trabajos literarios realizados en los años sesenta pese a la incorporación y el abuso de las técnicas narra tivas más modernas. 11/

Por otra parte, en el lado de la utilización de la música; to das las referencias de la literatura de los sesenta contienen un valor más sociológico que literario, son como un carnet de iden tidad y un vehículo de ubicación. Al principio la música de "so bremesa" y el jazz les daría a los personajes el tono de habitan tes ciudadanos de larga tradición y no de inmigrantes recién de sempacados del campo. Luego, el rock los distinguiría como jóve nes y más aún, según sus preferencias, los dividiría en grupos plenamente diferenciados. 12/ En José de la Colina son los dis cos, la radio, las sinfonolas, los cafés, el paisaje urbano, los elementos que cargarán la balanza en forma decidida hacia una na

rrativa completamente propia de la ciudad.

La segunda historia da su nombre al libro. La pantera es una metáfora: "su nombre es amor, muerte o locura". A todas luces, se trata de un rito iniciático que se desarrolla en el interior del personaje: un adolescente que cita a la jovencita en un café para hablarle "en amoroso fuego todo ardiendo" (leit-motiv tomado del segundo verso del soneto XXIX de Garcilaso) mientras se enfrenta a su propio mutismo como si fuera el candidato a la vida adulta que está por luchar con la pantera en la ceremonia de iniciación. Estos motivos provienen de una atmósfera literaria muy del gusto de los adolescentes. Las novelas de Salgari -de quien está tomado el epígrafe: "Deberás enfrentarte a la pantera si deseas que te respetemos"- serán una referencia obligada en varios de los cuentos de *La lucha con la pantera*. La música se presenta en el ambiente donde se desarrolla el relato como un fondo necesario. El ritmo de las notas emanadas de una sinfonola va construyendo el discurso melifluido de un narrador externo, omnisciente y omnipresente que entreteje el paisaje urbano con los ambientes de aventuras en la selva mediante un pretérito que deja la sensación de presente: como si se estuviera observando la escena de una película y, simultáneamente, se pudiera contemplar la subjetividad del personaje. Es la adolescencia sacudiendo la épica literaria de la que todavía está colmada e ingresando en la juventud, en la lírica a través de Garcilaso.

En apariencia es la música el elemento que condiciona el tono del discurso. Como si en forma implícita el narrador dejara que, inconscientemente, la pieza lo condujera por todo el relato.

Este intento de triple codificación -literatura, música y cine se hace más patente en "La tumba india" donde no es difícil localizar cada uno de los elementos.

Por lo que respecta al cine, según Gustavo Sainz la película *Cat people* de Paul Schrader, con Natasha Kinski "parece ser la transcripción cinematográfica" de este cuento. 13/ Es muy difícil que Schrader haya leído a José de la Colina. Además ambas obras tienen muy poco que ver entre sí. Pero si Sainz quiso decir lo contrario debía estar refiriéndose a la primera versión del film, hecha en 1942 y dirigida por Jaques Tourner 14/, porque la que él señala es muy posterior a la gestación de "La lucha con la pantera". El cuento fue llevado al cine en 1974 por Alberto Bojórquez.

El tercer relato lleva el título de una melodía popular "Dancing in the dark". Desde la primera cláusula se anuncia la trama:

"Delgado, alto y rubio, era bello como un arcángel, y Fernando advirtió en los ojos de Cristina, cuando entre los dos ayudaban a Pedro a que subiera los escalones, una chispa de admiración."

Lleno de celos, un narrador externo lleva el hilo de la historia. Fernando, estudiante de arquitectura situado en el primer plano, intercala monólogos intensos mientras hace la relación de un desamor: Cristina le descubre su gusto por José Luis cuando están en el interior de una iglesia abandonada; luego, para aminorar la incomodidad del silencio, ella prende su radio portátil y lo hace bailar la pieza que da el nombre al relato. La oscuridad del recinto y las imágenes subjetivas del monólogo, son el punto medular de una historia que se complementa con el ambiente de un

paseo por las afueras de Guanajuato, en compañía de un poeta exiliado de España durante la guerra civil cuyo nombre es Pedro.15/

El siguiente relato se llama "Una muchacha sin nombre". Al igual que en la primera historia del libro, el narrador es ahora también el personaje. El tono de este texto contiene la presencia de un nihilismo vital que puede ser el producto de las circunstancias problemáticas por las que atraviesan los personajes. Son problemas de definición personal muy característicos de la etapa de tránsito a la vida adulta. Uno de los personajes ni siquiera está de acuerdo con la carrera que estudia. Sin embargo, el tono impreso por el autor puede deberse a la voluntad de hacer la crónica de una edad física diferente a la de los personajes que hasta este momento ha trabajado. Como si, entre más grandes, los personajes debieran estar más desvalorizados --como sucede con los de "La tumba India"-- donde resalta el escepticismo hacia las cosas cotidianas como la realización personal y la obtención de objetos materiales. Algo hay de esta actitud en estos dos muchachos universitarios del relato quienes, a través de un viaje por diferentes lugares de la República, tratan de evadir una realidad que les es muy molesta. Aunque el conato de borrachera y el intento de desahogo sean demasiado pueriles, su actitud externa hacia el mundo es de hastío y desgana por lo que a su edad debiera serles más atractivo si estuvieran en condiciones normales. Sólo los monólogos del narrador dejan entrever, como remansos en la narración, que la vida cotidiana --simbolizada por la muchacha de camisas amplias que plancha su ropa en la casa de enfrente-- es la otra posibilidad de continuar viviendo sin los deberes de cada

día, sin las presiones de la Universidad, vista como vehículo de movilidad social. Después de un escalonado cuestionamiento, uno de los personajes toca el fondo sugiriendo la inevitable solución final de esta actitud cáustica:

"A veces me digo que si no vas a ser nadie, debería uno dedicarse a vagabundo. Como en las películas de Chaplin. Irte por ahí, sin dinero ni nada, y robarte gallinas en las granjas para comer. ¿No te parece mejor que estar encerrado en una pinche oficina toda la vida?"

El desenlace es inexorable: los protagonistas tienen que abandonar Veracruz y regresar a México para enfrentar los problemas que habían dejado pendientes. Otra vez, la alusión a la cultura cinematográfica aparece como referencia aparentemente incidental, sin embargo está cumpliendo un papel ilustrativo muy sintético porque el cine forma parte de los elementos urbanos y Chaplin es una referencia de obligatorio conocimiento.

Para Salazar Mallén el mayor defecto de este texto es la in crustación de una frase que el padre de familia, en un gesto provinciano, expresa frente a los dos muchachos: "el cursi de Chopin"

"... es un parche, un postizo. Con esa expresión no se caracteriza al señor Rivero, ni a la familia Rivero, ni se explica el conato de riña en la playa. No tiene función alguna el "cursi de Chopin" y si añade una nota pintoresca en una narración que nada tiene de pintoresca, sino que se refiere a una delicada intimidad". 16/

Lo de la nota pintoresca es innegable pero la expresión sí cumple con un papel descriptivo que ridiculiza a la clase media provinciana. De ahí que los muchachos manifiesten todo el tiempo su aversión por Julio Rivero, actitud ésta que se vuelve muy agresiva con el alcohol. Cuando Salazar Mallén habla de caracterizar

de otro modo a la familia Rivero, está sugiriendo tácitamente que se escriba de nuevo el texto, porque sobre la oposición entre el provincianismo "cur*si*" que no se reconoce como tal y la mediocridad de la vida citadina está construido todo el relato.

"Bajo la lluvia", al igual que "Dulcemente", es un texto algo fuera de moda para la época en que fue publicado. Está más ligado al tipo de textos que escribían los jóvenes en la Ciudad de México durante los años cincuenta, que a la literatura realista que predominó en las décadas siguientes. Su tema es de carácter psicológico situado en los linderos de lo fantástico. Su protagonista, una muchacha adolescente que comienza a ejercer el coqueteo propio de su edad probando su capacidad de atracción. Un día lee con sus amigas en la nota roja de la prensa la historia del asesinato de una turista norteamericana. Se impresiona de tal forma por el suceso que se sueña la mujer asesinada. Actitudes como caminar bajo la lluvia ponen de relieve su transformación: "En aquellos días todos empezaron a decir que ella estaba cambiando, que se hacía mujer..."

La ambigüedad del relato permite varias interpretaciones que van, desde el "autocastigo" por la naciente coquetería hasta la identificación con la turista en la muerte de la niñez. Como si una se hubiera quedado en la prueba iniciática y la otra con haber aprendido la lección hubiera pasado a la siguiente etapa.

En este relato las alusiones al cine y a la música son muy menores; salvo que el lector de hoy quiera imaginar las escenas del texto como si se tratara de una pantalla cinematográfica con su fondo sonoro de lluvia o prefiera suponer que en la narración

subyace el argumento de alguna película que estuvo en boga en aquel momento.

"Barcarola" es el penúltimo de los textos que integran el libro. También está escrito con un gusto que lo liga a las preferencias temáticas y formales de la década anterior. La ambigüedad con que se narra hace pensar en un incesto potencial causado por el tipo de educación que vivía una adolescente de la clase media mexicana en aquellos años. Un deseo que no trasciende el mero ámbito psicológico y que acaba en el desahogo de un beso. Pero también puede ser un sentimiento morboso que está muy lejos de ser inocente. La mención de los actores de cine como Vivien Leigh, Cyd Charisse, Esther Williams, Clark Gable, Henry Fonda y Gary Cooper sólo permite especulaciones si se toma en cuenta la doble mención de Vivien Leigh y que su retrato sirve de pretexto para iniciar un forcejeo --a medias juego, a medias disputa-- entre la narradora y su hermano. Esta actriz de origen inglés se hizo muy famosa por su actuación en Lo que el viento se llevó (1939). Murió en 1967, a la edad de cincuenta y cuatro años. Su actividad en el teatro fue tanto o más intensa que en el cine. Trabajó particularmente obras de la época isabelina entre las que pudo haber estado Lástima que sea puta de John Ford. Aunque existen algunos paralelismos entre la historia de José de la Colina y la de Ford, el texto difícilmente se presta para suponer un "engaste" tan elaborado.

El último relato de La lucha con la pantera es excelente. Se trata de un periodista con aficiones literarias que se encuentra en un momento de crisis. Le cuesta trabajo hacer la crónica, ama

rillista y simple, del asesinato de una jovencita. Prefiere construir una historia de amor compleja y llena de tribulaciones. En una cantina de mala muerte, después de tres o cuatro cubas libres, confiesa al tosco y obscuro fotógrafo que lo acompañó a la escena del crimen que no está dispuesto a admitir la historia vulgar que saldrá en los periódicos. Más que un desequilibrado profesor de gramática que sedujo a la muchacha --casi una niña-- y luego le clavó unas tijeras en el costado, hay que suponer que se trata de un hombre cansado de trabajar y desplazarse por la ciudad. De vivir monótonamente su condición de ignorado habitante. Un día, mientras en voz alta leía en ese colegio de religiosas a Santa Teresa o a Fray Luis, descubrió la mirada atenta de una alumna, entonces "se olvidó del lugar y el momento y dijo unos cuantos versos en francés que nadie entendió, ni ella misma. Unos versos, unos pocos versos de un poeta que él se sabía de memoria desde los dieciocho años, porque es el poeta de los dieciocho años, de la más bella y dolorosa edad del hombre."

Con esta historia, el periodista logra explicarse varios detalles prácticos como el libro de versos "que encontraron en la mesita del cuarto del hotel" o el absoluto consentimiento de la muchacha para seguir a su maestro. Al tender con esta historia el puente, se pone de manifiesto la profundidad necesaria para que un determinado personaje se comporte de cierta forma. La confluencia de situaciones produce en la psicología de cada individuo un comportamiento complejo que lo hace único, que lo singulariza y lo rescata finalmente del anonimato urbano gracias al "close up" narrativo que puede lograrse con la historia.

La actitud del periodista podría calificarse con las mismas palabras con que Emmanuel Carballo calificó a José de la Colina cuando apareció su primer libro Cuentos para vencer a la muerte: "escribe más con el corazón que con el cerebro... contempla las acciones de cerca, nunca de lejos". 17/

No es difícil dejar al margen esta novelización de una crónica de la página roja luego de descubrir en ella la alegoría de la crítica frente al texto literario. La mirada del lector y la del crítico complicado con el autor se enfrentan en un diálogo paralelo sin que el primero logre comprender nada:

--¿Cómo? ¿Qué dices que dijo?  
 --Vete al diablo, maldito idiota --dijo el reportero limpiándose tranquilamente las lágrimas.-- ¿Nos tomamos la otra?

El libro anterior de José de la Colina. Ven caballo gris (1959), es decididamente rudimentario aunque no deja de poner de manifiesto al joven escritor con vocación y sentido del oficio. En él ya existe el deseo de valorar aquellos momentos esenciales en que se decide desde un gesto heroico hasta el comportamiento más cotidiano y que sirven de explicación a la conducta de los personajes. La penetración del narrador se confunde con la voz y la mirada de éstos y ofrece a los lectores sus preocupaciones íntimas, al igual que los valores con que deben juzgarse los hechos. Un tema de la guerra civil española, la imaginada muerte de Jorge Manrique (1440-1479), la conversión de una regia escolar en la mítica espada Excalibur, el indómito caballo gris que galopa en el recuerdo de un exsoldado villista, los dolorosos remordimientos de un adolescente que ha contraído la gonorrea. "El egoísta

mo del protagonista de ('El tercero') que a la postre se ve cas  
tigado por la superstición, las crueles travesuras de los niños  
que animan el (caballo en el silencio) y que se ven ensombreci  
dos por el miedo... el drama doméstico del viajero" 18/ son, en  
fin, los temas que componen este volumen cuya unidad está logra  
da por el deseo de resaltar la intrincada trama psicológica de  
cada acto.

Los viejos (1972) reúne varios relatos que "grosso modo" se  
pueden considerar la obra de un narrador más consumado. Muy al  
estilo de lo que podría llamarse la "narrativa conversacional"  
que se extendió entre los autores hispanoamericanos --principal  
mente entre los cuentistas-- hasta muy entrados los años seten  
tas y que probablemente derive de lo que ha dado en llamarse poe  
sía conversacional, 19/ el libro no tiene la luminosidad o, pa  
ra ser más exactos, la refulgencia de La lucha con la pantera 20/.  
El narrador adopta la postura de un viejo conversador que se dis  
pone a contar, en un espacio del día en que nada puede importar  
más que la ficción, una historia ocurrida en el pasado: "Bueno,  
esto es una historia de familia y en cierto modo no lo es, y ya  
se sabrá porque lo digo... Eso de tres es una forma de hablar,  
como otras muchas a las que deberé recurrir, ya se darán ustedes  
cuenta..." ("El espíritu santo") "En un tiempo tuve la intención  
de ser el cronista de nuestra guerrilla... tomo el cuaderno, lo  
abro por cualquier lado y finjo que leo, invento la reseña de  
las más heroicas acciones..." ("Manuscrito encontrado debajo de  
una piedra").

Lo que más se extraña en este libro es la "vitalidad" en el

sentido estricto. Porque aun cuando se hable de problemas de adoleslescencia --como en algún fragmento del "El espíritu santo"--, se utilice la frase larga y la pausa del habla, el autor parece tratar problemas de los cuales está ya muy distante. La ironía de relatos como "Manuscrito encontrado debajo de una piedra", o el flashazo impresionsita de "La ley de la herencia" o la literariedad de "La noche de Juan", no tienen la capacidad de conmover e involucrar al lector con la misma fuerza que los textos de La lucha con la pantera. Y esto no por falta de técnica ni por su reverso el exceso de virtuosismo --que muchas veces perjudica-- sino porque parece no haber unidad temática, ni acuerdo en el tratamiento de cada historia. Es de notarse que el lenguaje empleado en este libro no tiene necesidad de identificarse con la Urbe. Las alusiones a la ciudad y a la vida citadina son muy incidentales y no están subrayadas puesto que para el momento de la publicación de Los viejos --o, para ser exactos, en el momento de su elaboración-- la narrativa ya estaba definitivamente arraigada a la vida urbana y no necesitaba evocar su oposición a la provincia.

Notas al capítulo 1.

- 1/ V. por ej. Cervantes, Francisco. "La tumba india de José de la Colina", en Vuelta 104. (AÑO IX). Julio, México 1985. p. 40.
- 2/ Salazar Mallén, Rubén. "Dominio del oficio" en la sección "Letras" de la revista Mañana, 1º de diciembre de 1962. Pp. 49-50.
- 3/ Véase Durán, Manuel. "Carlos Fuentes", en Tríptico mexicano. México, S.E.P., 1973. (Col. Sep-setentas, núm. 81) Pp. 51-133. (Esta idea de Durán probablemente salió de la lectura del número 8 de la revista Communications publicado en 1966, especialmente del artículo de Christian Metz). Aunque en Fuentes el cine influye sobre todo en los "montajes", su importancia trasciende el ámbito de las estrategias arquitectónicas en la sintaxis de los capítulos y de los "cuadros", llega hasta la concepción de un lector-espectador capaz de aceptar la convención de que está enfrentando a una pantalla cinematográfica y no a un texto. Es más, en otro nivel y en nuestros días, el mundo del cine ha llegado al extremo de convertirse en un personaje más del mundo literario y el comercio de ambos da lugar a infinidad de temas modernos, como en su momento el universo de la novela de caballería emergió a la realidad de Alonso Quijano, o el universo del sueño se les materializó a Coleridge, Nerval y Poe, o el inconsciente a Joyce, Kafka y Bretón.
- 4/ V. Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario", en Análisis estructural del relato. México, Premia 1984. p. 179. En esta traducción se utilizó el término "intercalación".
- 5/ Bourneuf, R. y Quellet, R. La Novela, Barcelona, Ariel, 1981. (Col. Instrumenta núm. 9). Seg. ed. p. 86.
- 6/ El fondo musical puede tener tanta importancia que sin su conocimiento será prácticamente imposible comprender alguna obra. Por ejemplo, García Márquez habla de una de sus novelas: "El otoño del patriarca es de todas mis novelas la más popular, la que está más cerca de temas, frases, canciones y refranes del área del Caribe. Hay allí fraseo que sólo podrían entender los choferes de Barranquilla". García Márquez, Gabriel y Mendoza, Plinio Apuleyo. El olor de la guayaba. Bogotá, La oveja negra. 1982. P. 63.

Para una mejor comprensión de éste y otros problemas relacionados con la música y la literatura en el aspecto socio lógico, puede verse el capítulo "La novela-ópera de los pobres", en Rama, Angel. Transculturación narrativa en América Latina. México, Siglo XXI, 1982. Pp. 229-269. Para el aspecto de la composición Michaud, Guy. L'ouvre et ses techniques. París, Nizet, 1957. También puede verse Gilbert, Stuart James Joyce's Ulysses Londres, Faber & Faber, 1952 (2da. edic.) Pp. 149-161. Sigue siendo imprescindible para entrar en estos problemas Welleck, R. y Warren, A. "La literatura y las demás artes" en Teoría Literaria, Madrid, Gredos, 1974. (Cuarta edic.) Pp. 149-161.

- 7/ No se ha estudiado aún de manera lo suficientemente seria el proceso que comprende el "nacionalismo" de los años posrevolucionarios en la literatura y si éste puede o no vincularse a la literatura. Lo cierto es que hay un fenómeno literario: una inmensa producción de novelas con el tema de la revolución. Como es natural, ninguna de ellas propone modos de vida, costumbres, escenarios y lenguajes citadinos. Todo está referido al campo y es en este sentido que se habla de "provincianismo".
- 8/ Glantz, Margo. Onda y escritura en México. México, Siglo XXI, 1971. p. 6.
- 9/ Anderson Imbert, Enrique, "Introducción" en Obras Completas de Juan Carlos Onetti, México, Joaquín Mortiz, 1980.
- 10/ Menton, Seymour. Antología del Cuento hispanoamericano (Vol. II) México, FCE, 1964. Pp. 7-8 (Colección popular, núm. 51)
- 11/ Estamos conscientes de que Los de abajo no fue escrita entre 1930 y 1946, años en los que el profesor Bruswood ha querido meter la novela de revolución con el rubro de "La imagen en el espejo". Tampoco entrarían en ese período las obras de Rulfo y claro, no se puede dar por concluido el ciclo de la revolución con Al filo del agua y, con el pretexto de que se incorporan nuevas técnicas narrativas, imponer un parteaguas que no existe. Fuentes se sigue ocupando del tema en La Región más transparente y la muerte de Artemio Cruz, Ibarquengoitia lo lleva hasta su inculcable humor con Los relámpagos de agosto, así se podrían enumerar muchas obras más que mantienen "en el espejo" una de las gestas más importantes de la historia de México. V. Brushwood, J.S. México en su novela México, F.C.E. 1973. (Col. Breviarios núm. 230). Pp. 352-396.

- 12/ José Agustín y Parménides García Saldaña se distinguieron desde un principio por su "radicalismo rockero" Los Rolling Stones, por ejemplo, a principios de los sesentas, eran un grupo para "iniciados" que no escuchaban otros jóvenes escritores de "la onda". La conciencia literaria-musical de esta generación puede verse en una obra tan temprana como La tumba (1962) donde el personaje adolescente, en una pose abiertamente "snob", se sabe de memoria "Voyelles" de Rimbaud, José Agustín. La tumba. México, Joaquín Mortiz, 1978. p. 40.
- 13/ Sainz, Gustavo. Antología de los mejores cuentos mexicanos. Barcelona, Océano, 1984. p. 296.
- 14/ Tal vez Sainz no tenía muy presente el cuento de José de la Colina cuando vió la película o quizá sufrió alguna confusión. Como no siempre es fácil tener acceso a un documento filmico, se puede acudir a El beso de la mujer araña (1977) de Manuel Puig, novelita en la que el primer capítulo está construido con base en esta película. Es más, jugando con el "desgarrador" beso de la "mujer-pantera", Puig construye el título de su novela: hace un símil entre paródico y triste para hablar del beso de la "mujer araña"; argumenta que sólo es repugnante antes de probarlo.
- 15/ Probablemente aluda a Pedro Garfias quien vivió y murió en México.
- 16/ Salazar Mallén, Rubén. Ob. cit., p. 50.
- 17/ Carballo, Emmanuel. México en la cultura, núm. 338, 11 de septiembre de 1955. p. 2.
- 18/ Bermúdez, María Elvira. "El Caballo y la Hierba", en Excelsior, 6 de diciembre, 1959. p. 30-A.
- 19/ Vamos a llamar "poesía conversacional" a ese tipo de poemas en que el "yo" de la ficción parece hablar a un "tú" que no es precisamente el lector, sino alguien que se encuentra en el mismo plano del narrador. En otras palabras, es como si existieran tres planos: a) real-social (lector-libro-autor); b) real-literario (narrador-oyentes); c) ficción (personajes-historia). En vez de desaparecer el segundo plano para que el lector aprehenda directamente la historia, el narrador atrae al lector al segundo plano y le crea la sen

sación ficticia de que está oyendo la historia contada por un testigo presencial de los hechos. Uno de los primeros poemas de este género es el conocido "Walking around" de Pablo Neruda. En México, principalmente Jaime Sabines y Rubén Bonifaz Nuño han practicado este tipo de poesía.

20/

Quizá porque el autor no está tan involucrado en la trama de sus textos como lo estaba en sus primeros libros. La "vitalidad" que se desprende de estas relaciones entre autor y ficción y la intensidad del lenguaje que se ha transformado en virtuosismo distante, se revelan al lector como un ingrediente cuya ausencia es lamentable. José de la Colina es uno de esos escritores a los que les van mejor los materiales autobiográficos y en sus textos tratan de emplear los casi en forma directa.

## II ELEMENTOS TEORICOS.

### a) El sistema verbal.

Es necesario partir de algunas premisas fundamentales. La primera de ellas es suponer que un texto de lengua, al que sin mayor discusión hemos dado el estatuto de "literario", es también una obra de arte. Sin hacer axiologías, hay algo que distingue a este tipo de productos lingüísticos de otros. Jakobson habla de la "función poética"<sup>1/</sup> de la lengua y señala que la disciplina encargada de estudiarlos es la Poética. Sin embargo, y aquí entra la segunda premisa, la poética debe hacerse cargo de elementos culturales que, expresados por la lengua, están más allá del ámbito propiamente lingüístico. Como apuntaba el mismo Jakobson en el artículo citado:

"...Está claro que muchos de los recursos que la poética estudia no se limitan al arte verbal. Podemos referirnos a la posibilidad de hacer una película de Cumbres borrascosas, de plasmar las leyendas medievales en frescos y miniaturas o poner música, convertir en ballet y en arte gráfico L'après-midi d'un faune. Por chocante que pueda parecernos la idea de convertir la Iliada y la Odisea en cómics, algunos rasgos estructurales del argumento quedarán a salvo a pesar de la desaparición de su envoltorio verbal. Preguntarnos si las ilustraciones de Blake a la Divina Comedia son o no apropiadas, es una prueba de que pueden compararse entre sí artes diferentes. Los problemas del Barroco o de otro estilo histórico desbordan el marco de un solo arte. Al tratar de la metáfora surrealista, difícilmente podríamos dejar en el olvido los cuadros de Max Ernst y las películas de Luis Buñuel, Le chien andalou y L'age d'or. En pocas palabras, muchos rasgos poéticos no pertenecen únicamente a la ciencia del lenguaje, sino a la teoría general de los signos, eso es, a la semiótica general. Esta afirmación vale, sin embargo, tanto para el arte verbal como para todas las variedades del lenguaje, puesto que el lenguaje tiene muchas propiedades que son comunes a otros sistemas de signos o incluso a todos ellos (rasgos pansemióticos).

Asimismo en una segunda objeción no hallamos nada de lo que sería específicamente literario: el problema de las relaciones entre la palabra y el mundo interesa no sólo al arte verbal, sino a todo tipo de discurso, si hay que decir la verdad. La lingüística muy bien podría explorar todos los problemas posibles de la relación entre el discurso y el "universo del discurso": qué es lo que un discurso dado verbaliza, y cómo lo verbaliza...2/

Este es precisamente el problema. Cómo verbaliza el texto de José de la Colina dos historias que se agrupan con el nombre de "La tumba india". Hay que aceptar -tercera premisa- que el nombre proviene de la filmografía de Fritz Lang (1890-1976), quien durante su vida trabajó dos veces por lo menos en las películas que llevaron ese nombre, la primera como guionista -junto con Tea von Harbou- (1919) y la segunda como director (1958). El -nexo con el director austriaco-norteamericano lo marca el propio José de la Colina, por lo que, hasta este momento, no es difícil aceptar las tres premisas apuntadas. La última es más difícil de aceptar. Se trata de la explicación de la última parte del texto. La repetición del diálogo inicial, entreverado con el monólogo del protagonista, parece ser un sincretismo entre el "lenguaje de la música" y el "lenguaje de la literatura". Quizá menos que un "sincretismo", más bien un deseo del autor por imitar algunos de los recursos que emplea la música con más frecuencia.

De este modo, se hará necesario hablar de las características elementales de cada uno de los "sistemas semióticos" implicados en "La tumba india" para después, en el análisis, explicar la forma en que dichos sistemas se vinculan entre sí. La lengua como "sistema modalizante", el cine como sistema modalizado, la música como sistema base para la estructuración formal

del texto, juntos, compondrán la amalgama semiológica 3/ de un relato que, a fin de cuentas, será más que el compendio de tres sistemas la obra de arte, objeto "sincrético" en el sentido amplio que Pascual Buxó da al término de Jakobson.

El principio de que un texto literario es, en primera instancia, un texto de lengua parece ser una verdad de Perogrullo. Pero llevada hasta sus últimas consecuencias, esta afirmación podría delimitar hasta dónde llega la competencia del análisis lingüístico en el estudio de la literatura y dónde se puede establecer el comienzo de un análisis semiológico. Estas palabras, confirman la misma cosa de dos modos: primero, que los signos que conforman un texto literario pertenecen a un sistema de lengua pero que pertenecen también a otro u otros sistemas de signos; segundo, que no habiendo signos transistemáticos, la identidad "sustancial" de los signos de un texto no elimina la diferencia "funcional" con lo cual se afirma que, si un signo "funciona" de dos o más formas, pertenece por lo tanto a dos o más sistemas de signos.

Hace falta aclarar, sin embargo, la causa por la que no puede haber signos que trasciendan su sistema. Se dice que no hay signos transistemáticos porque el valor de un signo se define solamente en el sistema que lo engloba. Por ejemplo en los naipes, hay juegos donde el valor del "tres" es apenas superado por el "as", mientras que existen otros "sistemas" (=juegos) donde el valor de esta carta es muy bajo. No es por lo tanto el mismo "signo" pese a ser la misma carta, pues cada juego le otorga distinto valor. En la lengua misma, una palabra como "gato", adquirirá "contenidos" diversos según los "sistemas" a los que aluda: en el sistema de los automóviles, tendrá un valor distinto del que

tiene en el sistema de los juegos infantiles. Este último ejemplo permite recobrar el hilo del discurso. Porque parece no quedar claro que la homonimia encierre siempre dos o más sistemas de signos o dos paradigmas lingüísticos simplemente. La misma palabra "gato" puede referirse al animal doméstico ("Félis--catus"), o a un sirviente adulator y diligente en exceso. El problema es entender que no es un "mismo signo" para dos sistemas enclavados en la sociedad y expresados a través de la lengua, sino que son signos diferentes, que pertenecen a diferentes sistemas o paradigmas los cuales se expresan a través de la lengua por ser ésta "el interpretante de la sociedad".

Empero, cuando hay textos codificados de tal modo que sus signos puedan tener simultáneamente diversos valores, se tendrá que hablar de diferentes sistemas semióticos presentes en un mismo "proceso" cuyo contenido será el resultado de la constelación de varios sistemas, es decir, se tratará de una semiología. 4/ Antes de llegar a la forma en que se construye el complejo textual que hemos llamado semiología, será necesario hablar de una serie de premisas básicas para construir los sistemas semióticos.

Todo sistema tiene, en principio, un "modo de operación" basado en la naturaleza física de los elementos por cuyo medio se manifiestan sus signos. De esta naturaleza dependerá el órgano humano de captación (el "sentido"). El sencillísimo sistema de los semáforos, por ejemplo, está dirigido a la percepción visual; pero igualmente hay signos que se dirigen al olfato, al tacto, al oído e inclusive al gusto. Junto a esta cualidad, los sistemas semióticos deben poseer un "dominio de validez", un lugar determinado donde se les reconozca y obedezca así como habrá ámbitos

en los que ni siquiera se perciba su presencia. Estas dos condiciones, que son comunes a los sistemas semióticos, han sido llamadas por Benveniste 5/ condiciones "externas" o "empíricas" de caracterización. Junto a éstas, el mismo autor menciona dos condiciones "internas" o semióticas para que un sistema pueda resultar operativo. La primera está en función de las condiciones externas y consiste en señalar tanto la naturaleza como el número de los signos que componen el sistema. Así, por ejemplo, si hubiere que construir un sistema de olores, habrá necesidad de seleccionar entre toda la "materia" susceptible de ser olfateada por el hombre común, aquella que fuere pertinente para el ámbito que se desea "reticular". Suponiendo que el sistema se limitase únicamente a los perfumes comerciales --con lo que quedarían satisfechas las condiciones externas-- habría entonces que marcar unas cinco líneas de aromas principales, de las que se establecerían derivados de primera y segunda instancia cuyo repertorio podría quedar abierto. Sin embargo el principio clave de formar cinco familias básicas a partir de un criterio cualquiera, llenaría el primer requisito para caracterizar desde adentro al sistema. La segunda de las condiciones internas tiene que ver con el tipo de funcionamiento de los signos, es aquello que les otorga una función distintiva, a la vez que los une. Para seguir con el mismo ejemplo y llevarlo muy lejos, se puede suponer que el principio de clasificación de las cinco familias haya sido:

- 1) para hombre + formal
- 2) para hombre + sport
- 3) para mujer + formal

4) para mujer + sport

5) para jovencita

Los primeros derivados podrían ser que cada uno tuviera dos categorías: "fuerte" y "suave" y que pudiera presentarse en diferentes manifestaciones: perfumes, colonias, aguas refrescantes, "after shave" y desodorante.

Luego de establecer las cuatro condiciones para caracterizar a los diferentes sistemas semióticos, en el mismo artículo, Benveniste da cinco principios reguladores de las relaciones entre los sistemas: a) el principio de no redundancia entre los -- sistemas; b) la no convertibilidad entre sistemas de bases diferentes; c) la imposibilidad de que existan signos transistemáticos, de la que ya se habló; d) la necesidad de que la relación entre sistemas sea de naturaleza semiótica, y e) la posibilidad de que un sistema sirva de interpretante al otro y de que la lengua sea siempre el interpretante de todos.

En el origen de esta última afirmación subyace invertida la idea de Saussure cuando proponía la fundación de una ciencia general de los signos 6/ de la cual la lingüística formaría parte. Porque, tarde o temprano, la semiología tendría que tropezar con la lengua para poder conformar el discurso con que daría cuenta de sus avances. De ahí que la lingüística sea no sólo el modelo para la conformación del metadiscurso sino el continente dentro del cual estará la semiología. 7/

Pero ¿cuáles son los mecanismos que la lengua pone en juego cuando los signos de un mismo texto están sirviendo en forma simultánea a diversos sistemas semióticos? Y ¿cuándo se trata efec

tivamente de diversos sistemas o sólo se trata de una sustitución de paradigmas? Es obvio que estos mecanismos no saldrán a la vista de un puro análisis lingüístico en tanto que la disciplina ha tenido la necesidad de establecerse "como inmanente, siendo la constancia, el sistema y la función interna sus metas únicas, aparentemente a costa de la fluctuación y del matiz, de la vida y la realidad física y fenomenológica concretas." 8/ Es necesario, pues, reconocer "al hombre y a la sociedad humana que hay tras el lenguaje, y a la esfera toda del conocimiento humano a través del lenguaje." 9/ Estas palabras indican que debe superarse el ámbito del signo, ir hasta los "contextos", donde aparecen los designios de la semántica y donde no funcionan ya los modelos implantados por la lingüística.

De este modo, es necesaria una reflexión sobre el signo lingüístico y un replantamiento de su conformación. Cuando Saussure habla de "sustancia" y "forma" está trabajando con un mismo nombre para dos realidades diferentes: la "forma" es, tanto la configuración y la subdivisión introducidas en la realidad semántica o fónica a reticular por una lengua, como la red de relaciones que contraen diversos elementos de esa misma lengua. Hjelmslev prefiere denominar materia 10/ a los universos de significados y sonidos susceptibles de ser alcanzados por una lengua y traslada el término de sustancia para cuando se concreta la clasificación de los sonidos y los significados en el seno de la lengua. Llama forma a la red (abstracta) de relaciones que contraen las diversas unidades e introduce el término de manifestación para vincular las diferentes partes que ha logrado aislar. Así "la sustan-

cia es la manifestación de la forma en la materia." 11/

Ahora bien, se hace necesario caracterizar a la lengua tanto en el plano de la expresión como en el del contenido. Es decir que, tanto en uno como en otro, habrá materia, sustancia, forma y una manifestación para cada uno. Sin embargo, entre ambos planos, no podría existir equivalencia debido a que en cada unidad, las posibles partes no serán correspondientes. 12/ Esto conduce a establecer seis niveles lingüísticos básicos; gracias a los cuales se podrá descubrir en las lenguas naturales la relación que guardan con otros lenguajes o sistemas de signos de naturaleza muy diferente a la de la lengua. Para explicar esta afirmación basta considerar como postulado inicial que la lengua no está constituida por "signos puros" sino por "figuras" (las "cartas" que adquieren diferente valor según el juego enunciado) "que pueden usarse para construir signos". Porque, tanto de las relaciones que contraigan la expresión y el contenido como de las dependencias unilaterales, podrán inferirse los diferentes sistemas que entran en juego.

Hace falta aclarar la causa por la cual no hay homología entre los dos planos de la lengua. Un ejemplo bastará para ilustrar la situación. Cuando se dice que hay "expresiones intraducibles" de una lengua a otra, se está hablando de una fragmentación de la materia del contenido de una lengua ---esto es una sustancia, la cual implica la forma-- que no se puede realizar del mismo modo en la otra lengua. Cuando se dice en inglés "wood", el español no tendrá el equivalente para la misma configuración, utiliza "madera" y "bosque" por separado; o cuando se dice "spleen", la vaguedad de la palabra sólo permitirá traducir con varias pa-

labras castellanas. Es cierto que finalmente todo se traducirá, pero nunca con la misma economía. Cuando se descompone una expresión en fonemas /b/ /o/ /s/ /k/ /e/, no puede descomponerse el contenido en unidades que se correspondan con los fonemas. Los semas "árboles", "plural", "con fauna", etc. que lo componen no tienen correspondencia con los fonemas. Ni tampoco la fragmentación de la materia sonora de una lengua a otra será la misma. Por ejemplo la firmeza vocálica del español no tiene paralelos con el inglés o con el francés. Llevada hasta sus consecuencias más extremas, esta idea conducirá inexorablemente a reconocer que las lenguas no son simples nomenclaturas o rótulos diferentes para una misma materia. Es más, que esa materia o "sentido" depende del "filo" del signo. El concepto de signo entraña pues una profundidad que no tiene el simple "designatum".

La relación contraída por los planos de un signo permitirá establecer una primera tipología basada en las formas de los lenguajes. Cuando la expresión y el contenido mantienen la misma organización formal pero difieren, como es natural, en cuanto a la sustancia, se dice que se estructuran en una "lengua conforme". Es muy difícil hallar ejemplos en la naturaleza de esta "conformidad". Los lenguajes de los matemáticos y, en general, los lenguajes científicos que requieren de un alto grado de precisión se manejan en este primer tipo. En las lenguas naturales, cuando una expresión implica uno y sólo un contenido y viceversa, cuando una lengua funciona denotativamente, el esquema que permitirá su análisis es una semiótica denotativa:

(E ----> C) A (C ----> E) o, para simplificar, E ↔ C

Esto no quiere decir otra cosa que la utilización del sentido recto de la expresión. Si el conjunto de fonemas que integran la expresión /m/ /e/ /s/ /a/ implica al conjunto de semas que integran el contenido "mueble" + "de madera" + "con cuatro patas" + etc. y dicho contenido reclama a aquélla como su expresión única, entonces se hablará de una mutua implicación.

¿Pero qué pasa cuando la misma expresión "mesa" no está funcionando con su contenido natural? Por ejemplo, dos posibles contenidos podrían ser:

1) "En las asambleas políticas, colegios electorales y otras corporaciones, conjunto de las personas que las dirigen con diferentes cargos, como los de presidente, secretario, etc."

2) "Terreno elevado llano de gran extensión rodeado de valles o barrancos."

Estas acepciones podrían aparecer en frases como "la mesa del Centro", "la Mesa Directiva". Entonces se dice que la expresión y el contenido no se hallan en relación de complementaridad paradigmática.

Para que esto ocurra habrá la necesidad de establecer que en las semióticas denotativas hay una primera condición de reciprocidad entre los planos. Una relación de doble implicación gracias a la cual se podrá hablar de solidaridad sintagmática y complementaridad paradigmática. Quiere decirse que expresión y contenido son solidarios en el proceso y complementarios en el sistema. Así podrá entenderse por "solidaridad" a la interdependencia de las partes de un proceso --éste puede ser el texto-- y

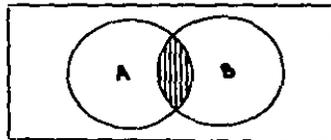
por "complementaridad" a la interdependencia entre los miembros de un sistema —el cual puede ser la lengua. Estas afirmaciones parten de una premisa estructuralista que concibe en todo proceso un sistema subyacente, sistema que a su vez implica la existencia de un conjunto de invariantes susceptibles de analizarse en el proceso y que reciben el nombre de "código". A partir pues de estas relaciones de solidaridad y complementaridad entre los planos, es posible hablar de otro tipo de relaciones entre los -funtivos (en este caso los funtivos son los planos del signo), una de ellas: es precisamente la de "especificación" con la que se puede construir una semiótica connotativa. Donde las relaciones entre los planos de la expresión y del contenido son de selección en el plano sintagmático y de especificación en el paradigmático. Entonces, partiendo de la posibilidad de que exista una "conmutación" (un cambio entre las invariantes paradigmáticas) entre los planos, pero que en el ejemplo "/mesa/ ↔ 'organismo social dirigente'" el desplazamiento del paradigma "mueble" por "gobierno" sólo se haya dado en el plano del contenido manteniéndose intacta la variante de la expresión (/mesa/), entonces se hablará de una "conmutación suspendida" o "cobertura" por medio de la cual es posible seleccionar una semiótica denotativa mesa ↔ mueble como expresión del contenido "organismo social dirigente"; esto se debe a que "en el texto examinado se ha establecido una analogía sémica entre partes del contenido de ambas variantes y porque esa analogía permite seleccionar una función del signo la denotativa como expresión de un contenido diferente, en cuanto al sema --o figura del contenido-- en que se basa la selección de la

expresión sea especificado como semema "organismo social dirigente", es decir, como la totalidad de ese contenido."13/

Pascual Buxó explica muy bien con la ayuda de la terminología greimasiana este proceso:

"...podríamos decir que el contenido de la semiótica denotativa es semánticamente homogéneo e isotópico, en tanto que el contenido de la semiótica connotativa no lo es, puesto que en él se actualiza una isotopía distinta de la que se manifiesta en el contenido de la semiótica denotativa que constituye su plano de expresión. La tensión entre ambos contenidos reside no tanto en el hecho de que la isotopía de la semiótica denotativa haya de quedar suspendida por la isotopía del contenido de la semiótica connotativa, sino en que tal suspensión implica una conmutación parcial de ambos contenidos, esto es, el sincretismo o cobertura... entre uno o más de los semas que forman parte del contenido de ambas semióticas. De esta manera, las semióticas connotativas instauran una equivalencia entre partes de miembros pertenecientes a diferentes paradigmas." 14/

Otra manera de explicar este proceso, así sea mediante un modelo aproximativo, es el diagrama de Venn. Suponiendo que la semiótica denotativa "mesa  $\leftrightarrow$  mueble" sea en el contenido el conjunto A de los semas 1, 2, 3, 4, 5 ; mientras que el contenido, "organismo social dirigente" sea el conjunto B cuyo dominio sémico es 5, 6, 7, 8, 9 . Estas definiciones permitirían observar que por lo menos un elemento es común a ambos conjuntos, con lo que se hace factible el surgimiento de la "intersección":



Ambos conjuntos comparten el elemento número 5. El sema co-  
mún que podría definirse como "lugar de reunión". Gracias a lo  
cual el contenido B puede seleccionar como expresión la parte del  
contenido A de una semiótica denotativa que le sirva para estable-  
cer la cobertura o, mejor dicho, el sincretismo:

## SEMIOTICA DENOTATIVA

mesa-----mueble ←----- organismo social dirigente

## SEMIOTICA CONNOTATIVA

Abstrayéndonos, el esquema de la semiótica connotativa  
quedaría estructurado de la siguiente forma:

{(E ↔ c)} ←----- c'  
SEMIOTICA CONNOTATIVA

El fenómeno más elocuente de este tipo de funcionamiento de  
la lengua se da en la figura conocida como sinécdoque. Cuando se  
realiza esta "especificación" de la parte por el todo o el todo  
por la parte, o del objeto contiguo por su vecino. Pongamos la  
frase: "la pluma venenosa del país". Queda claro que el signo  
(pluma ↔ instrumento de escribir) como semiótica denotativa  
está siendo seleccionado como la expresión del contenido "escri-  
tor". Ambos conjuntos comparten por lo menos un sema que les es  
común instrumento + para escribir + con tinta, etc. y humano  
+ que escribe + que publica, etc. . La intersección es la escri-  
tura en una relación de contigüidad que permite tomar a la una

por el otro.

Resumiendo, se llamará semiótica denotativa al proceso donde ninguno de los dos planos del signo es en sí mismo un lenguaje. Y semiótica connotativa al proceso dentro del cual el plano de la expresión es un lenguaje, o sea, una semiótica denotativa.

¿Qué pasa, si invertimos el proceso, cuando el plano del contenido es en sí mismo, un lenguaje?

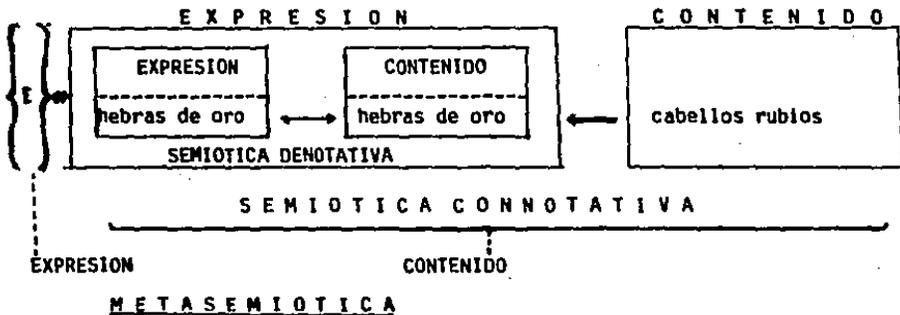
Este punto es de la mayor importancia para la fundamentación de la ciencia, una vez que ha caído en la cuenta de que todos sus logros tienen que codificarse por medio de la lengua y que ésta debe ser el primer instrumento a cuestionar pues la base del conocimiento y de las concepciones del mundo están ahí, en la "materia" reticulada o en el "sentido" alcanzado por el instrumento lingüístico. De esta forma, cuando la expresión está referida a una semiótica connotativa se está hablando de una "metasemiótica".

Una metasemiótica es en teoría una operación mediante la cual es posible reducir a una sola las dos isotopías que presenta una semiótica connotativa. Es la reposición de la homogeneidad y la eliminación de la ambigüedad por medio de un concepto que describa el proceso que permitió construir la connotación. No siempre es posible, sin embargo, que una descripción metasemiótica consiga restablecer la solidaridad del proceso y la complementariedad del sistema a través de un metatexto. Muchas veces lo único que conseguirá es crear un nuevo sincretismo a partir de una nueva semiótica connotativa en lugar de eliminar la biisotopía, con lo cual sólo se repondrá la homogeneidad con otra ambigüedad. Así, las metasemióticas podrían considerar dos categorías de

existencia: metasemióticas científicas y no científicas.

Sin mucho esfuerzo se puede deducir que las operaciones metasemióticas permanecen en los niveles puramente lingüísticos y que están en la imposibilidad de incluir en sus instrumentos explicativos aquellos sistemas o partes de sistemas que están codificados en la lengua pero que no pertenecen a ésta sino que forman parte de la cultura que produce el texto en cuestión. Para poner un ejemplo cercano al de Pascual Buxó pero con distintos versos y ahorrar con ello la complejísima --aunque muy clara-- explicación que él da, este proceso se llevaría a cabo de la siguiente manera:

"Dejad las hebras de oro ensortijado"  
(Francisco de Terrazas)

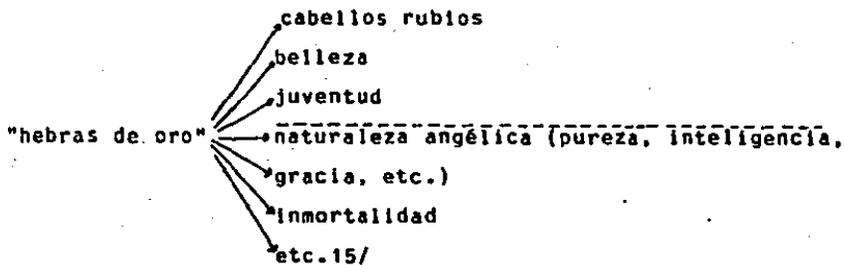


El primer contenido "hebras de oro" queda suspendido en beneficio de la instauración de la isotopía "cabellos rubios". Esta operación, posible gracias a la intersección de los conjuntos de semas de hebras de oro cabellos rubios cuyos elementos comunes son el "color" y la "calidad de hiladizos", puede adoptar

una capacidad denotativa en virtud de que sirve de contenido a una expresión que se hace cargo del sincretismo. Pero no pasa de ahí, y deja sin explicar por lo menos tres o cuatro fragmentos de los sistemas culturales que dan sustento al símil. Primero: la contigüidad de cabellos rubios/belleza/juventud que en los siglos XV, XVI y XVII eran correlatos inseparables; era un tópicó muy manido.

Segundo: la concepción renacentista del hombre como "microcosmos" y la cabeza como lugar de residencia de la única capacidad humana compartida con los ángeles: la inteligencia. Ligado a esto la naturaleza química del oro --abundante en los cabellos-- daba lugar a una gran cantidad de connotadores asociados todos a los seres angélicos.

Tercero: en los términos de la alquimia, las cualidades del oro son la pureza, la incorruptibilidad, de donde se pasa a la inmortalidad, por lo que no sólo se realiza la apoteósis en los --grados de belleza, juventud e inteligencia sobrehumana, sino también en la elevación a las categorías de la Divinidad.



¿Qué modelo teórico puede entonces dar cuenta de estos "valores

pertenecientes a determinados sistemas ideológicos de una comunidad cultural" 16/ que aparecen interpretados, así sea de manera fragmentaria, por el sistema de lengua?

Hasta el momento se han mencionado sólo dos tipos de relaciones que pueden contraer los planos de la expresión y el contenido: las relaciones de "interdependencia" y las de "determinación". Falta agregar un tercer tipo que es el de las relaciones de "constelación". Estas suelen aparecer en los modelos complejos que habremos de llamar "semiologías" y que tienen como expresión una semiótica connotativa y como contenido una metasemiótica, fúntivos que aparecerán en relaciones de determinación, con valores constelados en el contenido a partir de un encadenamiento múltiple en sucesivos contenidos modelizados por la lengua pero independientes de ésta en su organización como sistemas.

Con palabras de Pascual Buxó, se trata de "una estructura semiológica que permite a una misma sintagmática actualizar de manera simultánea diversos valores pertenecientes a paradigmáticas diferentes." 17/

Efectivamente a "paradigmáticas diferentes" siempre y cuando se acepte la idea de que todo el universo de conocimiento atraviesa por el sistema de lengua. Pero también a "sistemas diferentes" porque no son sistemas que tengan una vinculación directa con su sistema modelador --la lengua-- y sólo aparecen en ella por no tener medio de manifestarse en forma conceptual. Es decir resumiendo, a "paradigmáticas" en cuanto a un enfoque lingüístico inmanente y a "sistemas" si la perspectiva lingüística es trascendica.

Como es lógico suponer, los procesos por medio de los cuales se analiza una "semiótica", las metasemióticas, no son útiles en la descodificación de las "semiologías"; por ello se postulan las "metasemiologías" que se pueden considerar los aparatos más complejos de que una lengua es capaz. Basada tanto en su capacidad de describirse a sí misma como de servir de interpretante a cualquier otro sistema social, la lengua podrá, en un discurso dado, ir desmantelando las diversas constelaciones susceptibles de actualizarse y dará cuenta de ellas mediante el metadiscurso correspondiente.

Esta idea conduce en forma directa a la postulación de sistemas semióticos "monoplanares" y a una serie de problemas en la caracterización de los sistemas cuyas unidades no siempre pueden definirse de manera cabal. Para Benveniste "un signo es una unidad pero la unidad puede no ser un signo", además "hay sistemas de unidades significantes y sistemas de unidades no significantes."<sup>18/</sup> Sistemas en que la significancia viene dada por los elementos primeros, en estado aislado, y sistemas donde la significancia sólo es aprehensible en el texto mismo y cuyo código puede no ser válido para otro texto de la misma naturaleza. En fin, problemas de semiótica y semiología que para este trabajo no es importante darles alguna solución preliminar.

Se ha dicho ya que las relaciones entre sistemas semióticos deben ser de naturaleza semiótica. Estas relaciones deberían estar determinadas por las interacciones del medio cultural que produce los sistemas y les da sentido. Asimismo y para seguir con Benveniste estas relaciones pueden ser de tres tipos: a) de

engendramiento, cuando un sistema engendra a otro como en el caso del alfabeto que da origen a la clave Morse; b) de homología, relaciones que no son "verificadas" sino "instauradas" con fundamento en conexiones descubiertas o establecidas entre dos sistemas pertenecientes al mismo entorno cultural o a sociedades diferentes pero que pueden tener entre sí alguna homología, por ejemplo "la que establece Panofsky entre la arquitectura gótica y el pensamiento escolástico."19/

c) De interpretancia cuando un sistema sirve a otro de interpretante, ya sea porque el sistema interpretado no tiene otra manera de manifestarse más que a través del interpretante o porque, a manera de "engaste", uno sirve a otro para externar algún sentido que no pueda dar "per se" el interpretado.

Toda la teoría descrita hasta este momento de manera muy - simplificada servirá para describir los dos tipos de relación que predominan entre los tres principales sistemas semióticos actualizados en "La tumba india": la literatura, el cine y la música. En la literatura y el cine se hallará una relación de interdependencia, entre la literatura y la música, una relación de homología. Sin embargo todo este rodeo por la parte de la teoría ha sido ineludible para no llegar a las conclusiones de una manera que, de otra forma, parecería arbitraria.

b) El sistema musical.

De toda la "materia" sonora, sólo una parte será seleccionada para integrar un sistema musical. En "Occidente" este sistema se ha generalizado de tal forma que, prácticamente, se puede hallar

cierto "universalismo" en lo que concierne a la diversidad de los lenguajes musicales. Gracias a la mejor comprensión de otras culturas, en la actualidad se conocen diferentes principios para la integración de escalas melódicas y armónicas, para la construcción de instrumentos, para la vigencia y la mezcla de ritmos, para la selección de gamas, etc. No obstante la "imperfección" matemática de la música occidental --al igualar los sostenidos con los bemoles (que en la realidad tienen una "coma" de diferencia,  $1/9$  de intervalo) y equiparar los dos intervalos diatónicos con el espacio cromático-- ésta ha levantado una construcción enorme que se nutre de otras tradiciones y termina por absorber o marginar cualquier manifestación exótica de este género.

La música pues, en este sentido general, dista mucho de parecerse a la lengua. Se le considera "lenguaje" en tanto que es susceptible de "comunicar"; aunque no sea de la forma precisa en que lo hace la lengua. En su imprecisión está su virtud principal y su riqueza puesto que su "intención" comunicativa no busca "precisar" el mensaje. No "interroga" al espectador, no le "informa" de los sucesos ocurridos en los últimos meses, no lo "interpela" ni le "afirma" un dato concreto. Se mantiene en la vaguedad. Produce, como todo sistema, textos. Es decir, realiza procesos de los cuales puede extraerse un código, y hasta existe una ortografía que se ha ido perfeccionando con el tiempo y ha adquirido un grado de dificultad y de complejidad muy superiores a los de la ortografía de la lengua.

Una vez "seleccionadas" las doce unidades (léase las "notas") y delimitadas en su debida proporción geométrica (según el mono-

cordio pitagórico), se obtendrán las relaciones que guardan entre ellas, o sea, los intervalos. Estos se pueden caracterizar en mayores, menores, aumentados, disminuidos y justos. Se pueden producir en forma simultánea (acordes) o sucesiva. Su duración en el tiempo esté regida por figuras convencionales que también son válidas para los "silencios": redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa, semifusa, garrapatea y semigarrapatea. La línea melódica así descrita resultaría una lombriz de malvavisco de no poseer una estructura rítmica cuyas unidades son los "compases". Además de la "armonía" natural --toda nota va acompañada de sus notas afines, sus "armónicos" y sus "sonidos resultantes"-- puede existir una armonía que comprende la realización simultánea de varios discursos musicales agrupados en uno solo (polifonía). Más aún, la música tiene aires, matices y timbres que maneja en beneficio de la "expresividad".

El enfoque macrolingüístico de la "pragmática" ha permitido sacar a la luz todos estos recursos que también maneja la lengua en el momento de la realización de un discurso. Sin embargo, para su funcionamiento elemental, basta con la descripción estructuralista; con ella se explican los procesos generales. No ocurre así con la música que no puede perder su complejidad sin mengua de su funcionamiento, por elemental que sea éste.

Pero atendamos a las generalidades. La estructura "biplanar" de la lengua no tiene paralelo en la música. Las unidades delimitables en el seno de un discurso verbal, desde el fonema hasta la frase, no son delimitables en un discurso musical. Porque las palabras pueden tener sentido específico por sí mismas y adquirir

un sentido especial cuando forman parte de un discurso. En cambio las notas sólo adquieren un sentido cuando son parte de un fragmento superior a ellas. Entonces se dice que las palabras tienen "significante" y "significado" (expresión y contenido), mientras que las notas no tienen estas cualidades.

La nota y el intervalo se pueden agrupar para componer un tema o una frase --esta última palabra se usa, desde luego, en forma metafórica-- pero las reglas para llegar hasta estas "unidades" superiores no tienen el carácter estatutario que tienen las reglas de la lengua. Cada composición, la que sea, establece sus propias normas de construcción que ni siquiera tienen por qué atenerse al "género". "Puede decirse, en suma, si la música es considerada como una 'lengua', que es una lengua con sintaxis, pero sin semántica".20/ Ello se explica con facilidad si se toma en cuenta la cuarta condición mencionada por Benveniste para caracterizar a un sistema semiótico: su tipo de funcionamiento, donde se analizaría la relación que une a los signos y les otorga función distintiva. Dicho con las palabras del propio lingüística francés, el sistema musical:

"...Está organizado a partir de un conjunto constituido por la gama, que a su vez consta de notas. Las notas no tienen valor diferencial más que dentro de la gama, y ésta es, por su lado, un conjunto que recurre a varias alturas, especificando por el tono que indica la clave.

De modo que la unidad fundamental será la nota, unidad distintiva y opositiva del sonido, pero sólo adquiere este valor en la gama, que fija el paradigma de las notas. ¿Es semiótica esta unidad? Puede decirse que lo es en su orden propio, en vista que determina oposiciones. Pero entonces no tiene ninguna relación con la semiótica del signo lingüístico, y de hecho es inconvertible a unidades de lengua, en ningún nivel" 21/

El mismo, al comparar el modo de funcionamiento de la música sobre un eje vertical y sobre un eje horizontal, marca la

profunda diferencia que existe en relación con la lengua.

La simultaneidad con que trabajan la armonía y el contrapunto no tiene nada qué ver con el concepto de "paradigma". Por el contrario, éste es un principio de "selección". En cuanto a las sucesiones, está claro que la lengua no puede repetir en el enunciado tres y cuatro veces un artículo, luego saltar al verbo y después poner el adjetivo, también repetido varias veces, pues to que está sometida a ciertas reglas a las que la música no podría ajustarse.

En sentido estricto y resumiendo, primero, la música no es una lengua --más que en sentido metafórico-- y sí es un sistema semiótico que puede perfectamente a su modo alcanzar niveles semiológicos. Y segundo, que si se la quiere considerar como una lengua instituyendo analogías como "frase musical", "desarrollo sintagmático", "paradigmas", etc. se tendría que considerar una lengua con sintaxis pero sin semántica puesto que por su tipo de funcionamiento no reúne las condiciones semióticas que tienen las lenguas naturales.

Ahora bien para nuestro análisis ¿de qué manera puede una construcción verbal establecer una homología con la música? los intentos más conocidos --Joyce y Gide-- provienen de una intelectualización de las estructuras musicales. Y no pasan de ser eso: "intentos". Por ejemplo, en el famoso capítulo de "Las sirenas", del Ulises, Joyce inicia con una verdadera "obertura" donde se enlistan los cincuenta y siete temas que se habrán de desarrollar. Algunos de estos temas están ligados al sonido de los objetos: "Impertintiu tu tu tu" ("Impertinent tnentnent"). "Pla - plá. Piplá. Pla - pli - plá" ("Clapcloc. Clapclap. Cappyclap"). 22/

Son onomatopeyas que, situadas en su contexto, pueden ser comprendidas. La primera alude a la impertinencia del mozo que le lleva el té a una de las camareras que atiende el bar y al chirrido de un coche que va cruzando por la calle. Las camareras están observando el cortejo del Virrey a la vez que se burlan del señor Bloom, mientras una de ellas se queja de la insolencia del muchacho. Éste se sale del bar diciendo "Impertinente tututu..." La segunda alude al alboroto que hacen los parroquianos después de escuchar un aria. En el desarrollo del capítulo se mezclan las frases que pertenecen a canciones populares, los personajes parecen cantar

--Uuuna zorra encontró uuuna cigüeña. Dijo laa zorra aaa - laa cigüeña: ¿Me quiere meter el piico en la booca y sacarme un hueso? :

( --Unnn zorro encontró uuunaaa cigüeña. Dijo ell zorro a laa cigüeña: ¿quieres poner el pico deentro de mi garganta y saaar un hueso? )

Todos los sonidos se asocian para producir un "concierto" donde la música es sólo la sinestesia de las palabras muchas de las cuales son onomatopeyas. Está muy lejos del verdadero discurso musical. Lo único que permanece es la intención del autor por aproximarse a la organización de la música destacando el sonido de cada uno de los elementos descritos. Objetivamente, aún cuando el lector sea capaz de comprender y conocer todas las alusiones joyceanas en el texto literario, reproducirá con la lectura apenas un galimatías sonoro.

No hay que pedir peras al olmo. Cada uno de los dos discursos producirá los frutos propios de su naturaleza y en este trabajo el único objetivo a seguir es la explicación de ciertas con-figuraciones lingüísticas que a primera vista no pueden compren-

derse. ¿Por qué José de la Colina repite el diálogo inicial? ¿A qué designios obedece la mezcla de este diálogo con un monólogo salpicado de motivos provenientes de la selva? Si la música está detrás de todo ello como hemos apuntado ¿hay otros indicios de esto en "La tumba india"? Y, de ser así, desde el punto de vista de la poética ¿cómo ocurre este fenómeno? ¿Cuáles son sus principios de funcionamiento? Eso es lo que se intentará explicar en el análisis del texto.

c) El texto fílmico.

Hablar de un texto fílmico inserto en "La tumba india" resulta mucho menos aventurado que hablar de un texto musical. Aunque también no deja de seguir siendo una metáfora y los términos como "frase", "historia", "lenguaje cinematográfico", "sintagma" no dejan de ser, como en el caso de la música, meras analogías.

José de la Colina pone una especie de epígrafe aclaratorio después del título. "Al margen de Fritz Lang". Esta indicación es lo suficientemente clara para entender que la, en apariencia, desfasada historia del maharajá de Eshnapur proviene de algún lugar convencional. La tumba india (1958) de Lang fue muy conocida en México, algunas de sus escenas se utilizaron incluso para ambientar otras películas, sus danzas y el exotismo oriental de que estaban impregnadas recrearon muchas secuelas en el cine mexicano.<sup>23/</sup> La pregunta en este apartado es ¿cómo puede un texto fílmico "reducirse" a un texto literario?

Para empezar, la palabra "reducción", parece demasiado tajante. Y lo es. Porque el cine y la literatura son dos artes que

utilizan diferentes medios y explotan distintos recursos para lograr objetivos también distintos. En ambos casos, trasladar al cine una novela o poner un film en palabras, será una "reducción". Con ello, pues, no se cae en comparaciones que arrojen un saldo a favor de alguna de estas artes.

La materia prima del film es la imagen en movimiento. A partir del cine sonoro y en color, esta imagen se ha complicado aún más. Sin agregar los refinamientos modernos de la reproducción --perfeccionamiento de la banda sonora, figuras en tercera dimensión, control de los colores, etc.-- el cine contaba ya con los recursos del montaje y los "efectos especiales" que daban el estatuto del lenguaje "artificial" complejo e incomparable con la literatura. Los medios más cercanos, como el teatro y la ópera, también recurren a factores de expresión que, bien mirados, están muy distantes del cine. Sólo comprendiendo la globalidad del fenómeno cinematográfico se podrá entender la necesidad de herramientas metodológicas descriptivas y analíticas muy diferentes a las de la lengua. Esto es lo que señala Metz al concluir su artículo donde habla de los seis tipos de sintagmas que pueden formar parte de lo que él llama un "film narrativo":

"Existe una organización del lenguaje cinematográfico, una suerte de 'gramática' del film, que no es ni arbitraria (contrariamente a las verdaderas gramáticas), ni inmutable (evoluciona incluso más rápido que las gramáticas).

La noción de 'gramática cinematográfica' está muy desacreditada; se tiene la impresión de que ya no existe. Pero es porque no se ha buscado donde se debía. Siempre se ha hecho referencia implícitamente a la gramática normativa de lenguas particulares (=las lenguas maternas de los teóricos del cine), en tanto que el fenómeno lingüístico y gramatical es infinitamente más amplio y concierne a las grandes figuras fundamentales de la transmisión de toda información. Sólo la lingüística general y la semiología general (disciplinas no normativas, sino simplemente analíticas) pueden proporcionar al estudio del lenguaje cinemato

gráfico 'modelos' metodológicos apropiados. No basta, pues, comprobar que no existe nada en el cine que corresponda a la proposición consecutiva francesa o al adverbio latino, que son fenómenos lingüísticos infinitamente particulares, no necesarios ni universales. El diálogo entre el teórico del cine y el semiólogo sólo puede establecerse en un punto situado muy por encima de estas especificaciones idiomáticas o de estas prescripciones conscientemente obligatorias. Lo que requiere ser comprendido, es el hecho de que los filmes se comprendan. La analogía icónica no podría dar cuenta por sí sola de esta inteligibilidad de acontecimientos simultáneos en el discurso fílmico. Es ésta la tarea de una gran sintágmática."24/

En "La tumba india" se ha recurrido a un fenómeno que en términos de montaje se puede llamar "escena". Uno y otro fragmento se suceden mediante hiatos espaciales o temporales a los que da coherencia la línea diegética. Los fragmentos que introducen las dos escenas del maharajá son muy parecidos:

"hubo un pequeño silencio entre ellos, y luego ella se levantó y se fue, y él se quedó oyendo el jazz estúpido y diciendo puta - por lo bajo, hasta que la palabra perdió todo sentido."

"Y cuando ella se fue, después del silencio que hubo entre ellos, silencio que inútilmente trató de llenar la música del piano, él quedó llamándola puta por lo bajo, sintiendo que la palabra iba perdiendo todo sentido".

Desde el punto de vista musical se puede hablar de un "perdiéndose" y "apagándose"; desde el punto de vista cinematográfico se puede hablar de un fade out.

La analogía está basada en una metáfora, pero es clara la intención del autor en este sentido. Sin embargo lo que más importa a José de la Colina es el "contenido" y precisamente una parte de la película, aquélla que sirve a su historia de desamor y para la cual ha mostrado una sensibilidad muy peculiar: el odio transformado en amor que significa la tumba hecha por el maharajá. Eso es lo que se tratará de resaltar en el análisis.

NOTAS AL CAPITULO II.

- 1/ Jakobson, Roman. "Lingüística y poética", en Ensayos de Lingüística general. Barcelona, Ariel, 1984. Pp. 347-395.
- 2/ Id., Pp. 348-349.
- 3/ La diferencia entre semiótica y semiología es muy importante para este trabajo. La semiótica se hará cargo de sólo un nivel del texto, es decir, de alguno de los sistemas que la -- lengua sea capaz de actualizar: el lingüístico, el de las costumbres urbanas, los vestidos, etc. Pero se hará cargo de cada uno por separado. La semiología, en cambio, se ocupará de la interrelación de los diversos sistemas que aparecen en el texto. Más adelante se ahondará esta diferencia.
- 4/ Aunque también más adelante se especifica las dos formas en que se emplea el término "semiología" será conveniente advertirlas desde este momento:  
"Semiología: ciencia de todos los sistemas de signos de una comunidad histórica y semiología o modelo estructural de una clase de procesos lingüísticos en los que se actualizan simultáneamente valores de dos o más sistemas simbólicos". (V. infra).
- 5/ Benveniste, Emile. "Semiología de la lengua", en Problemas de Lingüística general II. México, Siglo XXI, 1977. Pp. 47-69.
- 6/ Saussure, Ferdinand. Curso de Lingüística general. Buenos Aires, Losada, 1980. (Vigésima edic.) p.60.
- 7/ Barthes, Roland. "Eléments de sémiologie", cit. por Kristeva, Julia. El texto de la novela. Barcelona, Lumen, 1974. p.12.
- 8/ Hjelmslev, Louis. Prolegómenos a una teoría del lenguaje. Madrid, Gredos, 1984. (Segunda edic., segunda reimpr.) p.176.
- 9/ Ibid.
- 10/ El término está tomado del Diccionario de las ciencias del lenguaje de Todorov, Izvetan y Ducrot, Oswald. Buenos Aires, Siglo XXI, 1974. Y es su traductor Enrique Pezzoni quien explica que en la edición francesa a la "materia" se le denomina "sentido", "no sin cierta audacia". También en la traducción española se utiliza "sentido", sin embargo en este trabajo se ha preferido seguir a Pezzoni porque el término "materia" tiene menos consecuencias y no se ha prestado a manejos discutibles y equívocos.
- 11/ Ducrot, O. Todorov, T. Ob. cit., p.37. Se ha tomado esta frase literalmente porque a la vez que ilustra, sintetiza perfectamente la explicación.

- 12/ Esto no impide que, en un momento dado, los planos no sean "isomorfos" y procuren al discurso la capacidad denotativa o la "conformidad" de los planos.
- 13/ Cfr. Pascual Buxó, José. Las figuraciones del sentido. México, F. C. E., 1985. Pp.94-95. Aunque se ha seguido todo el libro para hacer una breve exposición teórica, se ha buscado la manera de simplificar al máximo el modelo y para ello esta exposición se ha concentrado en dos capítulos básicamente: "Premisas a una semiología del texto literario" (Pp.23-47) y "La estructura del texto semiológico" (Pp. 89-106). Véase infra, nota 15, la existencia de las relaciones "anisotópicas" y "anisomórficas" que los diferentes planos pueden contraer.
- 14/ Pascual Buxó, José. "Sincretismo, homología y ambigüedad referencial", en Ob. cit., p.72.
- 15/ Resumiendo esta idea con las palabras de José Pascual Buxó, ob. cit, Pp.46-47: siendo la relación 'Cabello'-- 'oro' la semiótica connotativa de la base sintagmática; 'cabello' -- 'rubio' la metasemiótica correspondiente, y 'oro' -- 'incorruptibilidad' la relación semiológica manifestada en el contenido de la semiótica connotativa, podremos simplificar las relaciones anisomórficas y anisotópicas de ese segmento del soneto..."

Relación anisomórfica		Relación anisotópica	
E	C	E	C
oro	"rubio"	oro	"rubio"
oro   "oro"		oro   "oro"	"incorruptible"

Estos dos conceptos de "isotopía" e "isomorfismo" son - aplicables en varios niveles. Hay semióticas connotativas en algunas catacrésis: "hay de papel", "mesa", "calculo", "computo". En estos ejemplos la expresión y el contenido mantienen relaciones "anisomórficas" pero no "anisotópicas" en tanto que la frecuencia de su uso les ha dado precisamente la condición de "catacrésis". Pueden ser consideradas denotaciones aunque "strictu sensu" no lo sean. La "anisotopía" se manifiesta por supuesto de una manera mucho más clara en el ejemplo de Pascual Buxó a nivel de semiología. El "anisomorfismo" de la semiótica connotativa oro -rubio resultó por la metasemiótica "cabellos rubios", sirve de base a la manifestación semiológica del contenido "incorruptible", mediante una relación "anisotópica" instaurada mediante la constatación y descodificable a través de la competencia lingüística y cultural que requiere la lectura.

- 16/ Pascual Buxó, José. Ob. cit., p.35.
- 17/ Ibid., p.76.
- 18/ Benveniste, Emile. Ob. cit., p.61.
- 19/ El ejemplo está tomado de Pascual Buxó, José. Ob. cit., p.77.
- 20/ Cfr. Benveniste, Emile. Ob. cit., p.60.
- 21/ Ibid p.59.
- 22/ V. Cap. XI del Ulises de James Joyce. La traducción es de José María Valverde. México, Bruquera-Lumen 1984 Pp. 403-449 (Col. libro amigo 1502/683). (Vol I). La traducción que está entre paréntesis, en seguida, es de J. Salas Subirat. Buenos Aires, Santiago Rueda editor, 1974. Pp. 281-315.
- 23/ Cfr. Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda del cine mexicano. México, Posada, 1986. (Segunda ed.) Pp. 286 y 427.
- 24/ Metz, Christian. "La gran sintagmática del film narrativo." en Análisis estructural del relato. México, Premiá, 1984 (Tercera ed. Pp. 157-158.

## ANALISIS.

El relato de José de la Colina está visiblemente dividido en cuatro partes: un diálogo, dos narraciones en imperfecto (que son, de hecho, dos partes de la misma narración) y un monólogo dentro del cual se repite el diálogo del inicio. Hay tres pequeñas partes en las que un narrador omnisciente realiza la transición entre una y otra técnica. Interviene describiendo las situaciones físicas y anímicas del personaje a la vez que cambia el ritmo de lectura. El objetivo de este apartado es, pues, especificar el funcionamiento de cada una de las partes y comprobar mediante los elementos teóricos descritos que el texto de lengua se estructura en torno a principios musicales, mientras el film --al margen del cual se construyó el relato-- constituye el sistema de interpretación bajo cuya luz debe leerse la "historia" de la separación narrada por José de la Colina.

Partiendo de la distinción clásica de Benveniste 1/ entre "historia" y "discurso", se podrá aislar los elementos de la expresión y los del contenido que están vinculados con el sistema musical o con el sistema cinematográfico. Es menester sin embargo mencionar que los conceptos de "historia" y "discurso" no son fácilmente delimitables y sólo pueden separarse como un principio teórico. Todorov se refiere a este punto de la siguiente forma:

"En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. En historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. Esta misma historia podría habernos sido referida por otros

medios: por un film, por ejemplo... Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos lo hace conocer". 2/

Más adelante acude al término "fábula" para explicar el modo en que los formalistas rusos vieron la "historia" y al término "tema" para señalar la disposición de los hechos. Con ello vincula la el "discurso" a la "dispositio" de la retórica clásica, y relaciona la "historia" con la "inventio".

El asunto no es tan mecánico y, aunque no lo explica, el mismo Todorov aclara que la "historia" en estado puro no existe da do que lleva en su sola aprehensión elementos discursivos. En efecto, la "historia" es mucho más compleja de lo que convencionalmente suele creerse. Porque, primero, no hay una historia des de el momento en que se involucra a más de un personaje. Cada uno tiene su propia historia, inaprehensible en términos de rea lidad puesto que mientras una oración predica sobre un sujeto el otro sigue en movimiento. Así la codificación de la "historia" en un texto narrativo (literario o histórico) no es más que un acuerdo tácito entre autor y lectores por medio del cual se acep ta la progresión de los hechos. Luego, hay una selección de los hechos más significativos. Lo trivial permanece fuera dejando grandes huecos en la continuidad de lo sucedido. El lector tiene que aceptar el principio convencional de que no hay hiatos, las acciones que están fuera sólo serán incorporadas en la medida que puedan tener alguna influencia en el sentido general de la histo ria. Muchas veces se distingue entre "fábula" -la disposición

cronológica de los hechos- e "historia" la forma en que se narra sin importar si ésta se apega o no a la sucesión temporal. 3/

Lo cierto es que una "historia" se expresa por intermedio de algún lenguaje y entonces contiene ya elementos discursivos. No puede ser de otro modo porque no se puede evitar la irrupción del discurso. Además la historia, como desarrollo de una sintagmación, hará manifiesta una red de relaciones paradigmáticas que en forma simultánea se irán tejiendo en torno al discurso para conformar una "textualización".

Entendida de esta forma la "historia", se puede "grosso modo" aplicar el concepto para hacer una incisión en el texto de José de la Colina. Las dos historias de "La tumba india" son perfectamente separables de sus respectivos elementos discursivos. La primera está narrada por medio de un diálogo directo, es la separación de una pareja ante el inminente matrimonio de ella. El opone alguna resistencia, aquélla que socialmente le está permitida dada su situación legal. Finalmente no consigue evitar que ella se marche del café donde se dan cita y donde ocurre el diálogo. La segunda historia sucede en un ambiente exótico. Tanto por la presencia de un narrador, más propio de los cuentos de hadas que de una historia realista como la primera, así como por la ambientación, el mítico Eshnapur, los hechos dan la impresión de ser ajenos por completo a lo que ha ocurrido en el diálogo del inicio. Cierta bailarina del templo, a quien el maharajá amaba, huyó con un extranjero venido de lejanas tierras. Doble mente traicionado, en su amor y en su amistad, el maharajá persigue a los amantes y los obliga a internarse en una geografía

pródiga en horrores naturales. Manda llamar a su arquitecto y le ordena que construya una fastuosa tumba para la mujer que había amado. Sabedor de que la tumba era construida por su odio en ese momento, el tiempo se encargaría de convertir en amor su motivación. La gente diría que la tumba fue construida en memoria de un gran amor.

Las dos historias convergen en muy pocos rasgos. La calidad de los personajes involucrados no es la misma. La relación de amistad que se plantea entre el maharajá y el extranjero, no existe entre el personaje del diálogo y el futuro marido de su interlocutora. El vínculo amoroso de estos últimos no se ha dado entre el soberano y la bailarina. El maharajá tiene poder para castigar el agravio que ha sufrido su amor propio, el personaje de la primera historia no puede hacer absolutamente nada que no sea sentir rencor y odio por la mujer que ha amado. Los tiempos y los lugares son muy distintos.

Sin embargo debe estar claro que esta historia del maharajá de Eshnapur no está puesta ahí con la intención de crear un paralelismo, al menos directo, con la historia inicial. Su función es parecida a las parábolas de los Evangelios o a los relatos de Patronio con respecto a los casos que le presentaba el conde Lucanor.

Sin ser explícito, funciona como los clásicos "exempla" de la retórica antigua. Le da a todo lo que se ha dicho un sentido trascendente, capaz de modificar una costumbre y fijar un comportamiento. En este caso concreto, el maharajá persiguiendo a los amantes por selvas y desiertos, acosándolos de sed, haciéndolos

adentrarse en el reino de las víboras venenosas, de los tigres sanguinarios y de las mortíferas arañas es el paradigma del odio desmedido que, al final, se convertirá en amor a causa de una de esas curiosas trampas que la memoria colectiva suele hacer a través de las obras que sobreviven a los hombres. El odio del personaje es tal en el momento que se queda viendo las losetas negras de aquel café estilo suizo, que el lector no puede imaginar el parangón: ¿cómo podría decir la gente que construyó una tumba en memoria de un gran amor?.

Volviendo a la perspectiva general del texto. Las cuatro partes en que está dividido son en realidad tres partes: el diálogo inicial, la historia del maharajá y el monólogo donde el diálogo inicial se repite como si se estuviera glosando los versos de algún poema del Siglo de Oro. La historia del maharajá está dividida de modo que el relato no se cierre prematuramente. Entre una y otra de sus partes se introduce uno de los tres fragmentos de enlace y el largo monólogo. Los fragmentos de enlace intentan simular el efecto de "fade out".

"Hubo un pequeño silencio entre ellos, y luego ella se levantó y se fue, y él se quedó oyendo el jazz estúpido y diciendo puta por lo bajo, hasta que la palabra perdió todo sentido".

"... y cuando ella se fue, después del silencio que hubo entre ellos, silencio que inútilmente trató de llenar la música del piano, él se quedó llamándola puta por lo bajo, sintiendo que la palabra iba perdiendo todo sentido."

No sólo hay ese intento por imitar el "apagándose" para dar paso a otra escena de luz diversa y ritmo distinto, la misma conformación de relato parece "editada" en una moviola. Las partes

se han cortado y pegado procurando que su ensamble tenga la coherencia con que se trabajan los filmes. El diálogo del principio es una escena donde el lector se queda como los espectadores del cine, solo ante los personajes, mirando la pantalla sin la intermediación de un narrador.

Pero esto, que pareciera una relación casual con el cine, se vuelve más evidente cuando se toma en cuenta el nexo que señala el propio autor. La tumba india (1958) es una película de Fritz Lang. De ahí proviene la historia del maharajá. El "exemplum" que si bien no proporciona la moraleja le da una proyección a la primera historia que por sí sola no hubiera podido tener. Cuando Ben veniste habla de la relación de interpretancia que pueden contraer dos sistemas semióticos se refiere a un par de aspectos: primero, a la capacidad que tiene la lengua de interpretar y describir cualquier otro sistema, incluida la lengua misma, interpretancia que por obvia no se suele mencionar; segundo, a la posibilidad de que un sistema cualquiera en un momento dado pueda servir de interpretante a otro sistema. Por ejemplo los relieves y las esculturas que forman parte de un edificio y constituyen su programa arquitectónico, las historias bíblicas y paganas que sirven para explicar la pintura alegórica. O bien, dentro de un mismo cuadro, la presencia de otro cuadro o de un espejo que arroja una imagen inesperada, representan el sistema interpretante bajo cuya luz debe entenderse el significado global de la obra.

De esta forma, el sentido de la historia trivial de una separación viene dado por el relato sobre el maharajá, que es parte

de la película de Fritz Lang. No lleva más pretensión que la de señalar este cambio de odio en amor por el paso del tiempo:

"Señor, creí que la tumba sería un monumento a un gran amor", y entonces contestó el maharajá: "No te equivo cas: la tumba la construye ahora mi odio. Pero cuando pasen muchos años, tantos años que esta historia será olvidada, y mi nombre, y el de ella, la tumba quedará sólo como un monumento que un hombre mandó construir en memoria de un gran amor".

Si el odio del maharajá construye una fastuosa tumba que el tiempo le transforma en amor, el personaje de diálogo ¿qué monumento construye?. Responder por ahora a esta pregunta sería adelantar la conclusión. Sólo es necesario justificar la pertinencia de la pregunta con una observación. Bajo el título de "La tumba india" se agrupan dos historias, una de las cuales explica las características que tiene la tumba referida. Pero en la otra no hay absolutamente nada que se refiera a tumba o monumento alguno. Luego es válido preguntarse por la existencia del monumento si es que el título está bien pensado.

Otra de las dudas que plantea la lectura del relato de José de la Colina se puede formular con varias preguntas: ¿a qué propósito obedece la construcción de la tercera parte? ¿por qué repetir el diálogo y glosario con un monólogo larguísimo? Quizás la respuesta se encuentra en las alusiones a la música: "y luego ella se levantó y se fue, y él se quedó oyendo el jazz estúpido..." "... después del silencio que hubo entre ellos, silencio que inútilmente trató de llenar la música del piano..." "oyendo distraídos la dulzona caricatura de jazz que el pianista extraña del piano..." "... la insistencia del piano y el contrabajo y

los tambores en los discos de Brubeck". Observando la reiteración de estas alusiones, no es descabellado suponer que el personaje está modelando, de manera casi inconsciente, sus pensamientos al ritmo de la música que escucha mientras fija la mirada en las lo setas negras del café. El propósito del autor con esta idea es el de imitar la estructura de una pieza de jazz o de una melodía po pular tamizada por los efectos que suelen dar los músicos de es te género a los temas que trabajan. Empiezan enunciando de la ma nera más simple posible una frase, dos frases o una melodía com pleta, luego le van agregando armonías en sucesivas repeticiones, la van transportando en diferentes tonos, de acuerdo con un plan preestablecido por ellos mismos -o improvisado en el momento de la ejecución-, para luego ir quitándole o poniéndole adornos a la melodía hasta hacerla prácticamente irreconocible. Estos jue gos se pueden realizar entre varios músicos, quienes a manera de reto se van turnando el trabajo de solistas o de instrumentistas principales para, de acuerdo con las posibilidades y las caracte rísticas de su instrumento y tomando en cuenta las figuras con las que se está maneja ndo la melodía, den a ésta la ductilidad que les permita su propia pericia. Muchas veces, cuando el pianis ta está solo, los juegos son menos interesantes, aunque gracias a la versatilidad del piano es posible hacer una gran cantidad de juegos melódicos y armónicos, agradables al oído y no carentes de interés, donde se procede como si estuvieran presentes algunos de los instrumentos más usuales en los grupos de jazz.

Sin duda alguna, José de la Colina, influido por el capítulo XI, "Las sirenas", del Ulises de James Joyce o por el capítulo

III de Los monederos falsos de André Gide, 4/ trató de aplicar la misma técnica a su texto. Es casi seguro que haya conocido los libros de Stuart Gilbert 5/ y de Guy Michaud 6/, para entender la construcción fugada de los textos de Joyce y Guide. Es seguro porque el único acceso al Ulises en esa época era el original o la traducción francesa y no existía el entrenamiento necesario para entender cabalmente tanto la técnica como las alusiones culturales, por lo cual la guía de Gilbert ha sido imprescindible para todos los lectores, aun los de habla inglesa. Pero no son éstas las únicas referencias, quizá la más clara propuesta en este sentido sea la de Huxley:

La musicalización de la ficción. No en el sentido simbolista, por la subordinación del sentido al sonido. (Pléu vent les bleus baltres des astres taciturnes. Mera palabrería), sino en una escala más amplia, en la construcción. Piénsese en Beethoven. Los cambios de tono, las transiciones abruptas. (La majestad alternando con la chanza, por ejemplo, en el primer movimiento del cuarteto mayor B bemol. La comedia, apuntando de pronto a las solemnidades prodigiosas y trágicas, en el scherzo del cuarteto menor C sostenido.) Todavía más interesantes son las modulaciones, no solamente de una clave a otra, sino de un tono a otro. Se fija un tema A, después se desarrolla, se le fuerza a salir de su forma, imperceptiblemente deformado, hasta que, aun siendo reconocible, se ha convertido en algo diferente. En las variaciones en serie, el proceso se lleva un paso más lejos. Por ejemplo, aquellas increíbles variaciones de Diabelli. Toda la gama del pensamiento y del sentimiento y, sin embargo, en relación orgánica con una ridícula tonadilla de vals. Obténgase esto en una novela. ¿Cómo? Las transiciones abruptas son bastante fáciles. Todo lo que se necesita son personajes convincentes y argumentos paralelos en contra punto. Mientras Jones está asesinando a su esposa, Smith está paseando por el parque el cochecillo del niño. Los temas se alternan. Aunque más interesantes, las modulaciones y variaciones son también más difíciles. Un novelista modula reduplicando las situaciones y los personajes. Muestra a gentes distintas enamorándose, o muriéndose, o rezando, de diferentes maneras... Tipos no similares que resuelven el mismo problema. O viceversa, gentes parecidas enfrentadas a diferentes problemas. De esta forma se puede

modular, a través de todos los aspectos de un tema se pueden es  
cribir variaciones en un número cualquiera de diferentes tonos.

7/

Otra referencia cercana para suponer que es la música el sis  
tema que inspiró la técnica de construcción de La tumba india es  
la cercanía de Juan Vicente Melo. También él publicó en la Uni  
versidad Veracruzana durante 1962 un libro, Los muros enemigos,  
dentro del que hay un cuento -"Música de cámara"- 8/, el más  
sinestésico y musical, dedicado a José de la Colina. De la tra  
yectoria de Melo en la literatura no se puede dudar; poco ha fal  
tado para que escriba sus textos literarios en papel pautado.  
Además hay que tomar en cuenta que los títulos de La lucha con la  
pantera y su construcción están relacionados siempre con la músi  
ca. Las acciones llevan un fondo musical que les va marcando un  
ritmo, o los cuentos tienen por lo menos un título musical o es  
tán llenos de alusiones sonoras.

Sólo así se puede explicar la forma en que el texto se cons  
truyó. El diálogo inicial como enunciado de la melodía, luego la  
historia del maharajá como enunciado de otra melodía donde preva  
lecen las notas más esenciales de la primera, luego la repeti  
ción del diálogo plagado de adornos (los monólogos) como si fuera  
la réplica, para concluir con la segunda melodía aludiendo vaga  
mente a algunas notas de la melodía inicial.

Todo esto es posible, como ya se explicó, a partir de una se  
rie de constelaciones en los contenidos complejos de la estructu  
ra del texto. Estas constelaciones ponen en relación a sistemas  
semióticos de diferente naturaleza al actualizarse en el sistema  
primario de la lengua. La relación entre los sistemas puede ser

de tres tipos: engendramiento, interpretancia y homología. Esta última precisamente es la que estamos tratando de "instaurar" en virtud de que no puede ser verificada como parte evidente del contenido de una semiología. Para ello, es necesario precisar que "cuando la relación de homología constituye un principio de unificación entre diversos sistemas o dominios diferentes jerarquizados por otras instituciones sociales, diremos que se trata de semiologías ideológicas; cuando además la relación homológica genera nuevos valores semánticos que no sean transferibles de un texto a otro, hablaremos de "semiologías artísticas" 9/ No es el momento de discutir la individualidad de la obra de arte cuyos contenidos últimos siguen haciéndola única. Basta con que quede claro que las semiologías ideológicas son la base sobre la cual pueden establecerse los valores particulares que componen a las semiologías artísticas.

¿Cómo se da esta relación homológica entre "La tumba india" y un supuesto sistema semiótico --musical-- que se manifiesta a través de la lengua que conforma el texto? Nuevamente será preciso dar un rodeo para poder llegar al punto de las comparaciones. Será preciso explicar las formas musicales que parecen cobrar actualidad en el plano de la expresión de un texto de lengua como "La tumba india".

Notas al capítulo III.

- 1/ Cit. por Todorov, Tzvetan. Las categorías del relato literario, en Análisis estructural del relato. México, Premià, 1984. P. 161.
- 2/ Ibid., p. 162.
- 3/ Beristáin, Helena. Diccionario de Retórica y Poética. México, Porrúa, 1985.
- 4/ Gide, André. Los monederos falsos. Parte I, cap. VIII. 1925.
- 5/ Gilbert, Stuart. James Joyce's Ulysses. Londres, Faber & Faber, 1952. Pp. 236-252. (Seg. edic.)
- 6/ Michaud, Guy. L'ouvre et ses techniques. París, Nizet, 1957.
- 7/ Huxley, Aldous. Point counter point. 1928. Cap. XII.
- 8/ Melo, Juan Vicente. Los muros enemigos. México, Universidad Veracruzana, 1962. Pp. 11-17.
- 9/ Pascual Buxó, José. Las figuraciones del sentido. México, F.C.E., 1985. p. 101.

#### IV. Variaciones sobre un tema.

Sin duda alguna, uno de los recursos más auténticos de la música es la repetición periódica de uno de varios de sus elementos con el objeto de producir en el oyente la sensación de unidad. La manera de organizar el material sonoro -independientemente de la forma general que el compositor haya escogido- tiene que estar basada por fuerza en el desarrollo de una sucesión aritmética. Ésta se podrá repetir y transformar a la misma altura, arriba o abajo, cambiando el timbre en una gama tan amplia como instrumentos puedan existir. Con un enriquecimiento o una simplificación armónicos, contrapuntísticos o melódicos, se podrá ir diluyendo la melodía mediante la pérdida de los elementos menos significativos, separando o acercando sus acentos naturales mediante el cambio de aire o de ritmo o simplemente introduciendo apoyaturas, mordentes, trinos o fiorituras. Los recursos son innumerables y es gracias a ellos que la música puede existir pues, de otro modo, la sucesión de notas sin una estructura constante de relaciones parecería una masa informe y caótica.

Pero fuera de esta perogrullada es importante explicar por lo menos algunas de las formas en que suelen trabajar los músicos y que podrían ser homologables a las formas en que está trabajada "La tumba india".

Dentro de la gran cantidad de modelos de repetición (la imitación, el canon, la fuga, las variaciones, el baso ostinato, el pasacaglia, la chacona, el concerto grosso, etc.) existe una infinidad de particularidades que hacen prácticamente única cada

una de las composiciones. Por ello, cuando llegue el momento de citar los ejemplos, habrá necesidad de tomar las ilustraciones con un cierto grado de reserva, así como hacerles las modificaciones pertinentes para adaptarlas al caso.

Aunque la técnica de "La tumba india" no proviene directamente de la observación de la estructura que encierra la música clásica, sino de una práctica corriente entre los jazzistas, es necesario exponer la estructura de la variación en la música culta puesto que ésta es la base con que se manejan los músicos que practican el jazz. Los principios que caracterizan la estructura de la variación se han conservado esencialmente a pesar de las diversas concepciones, escuelas, modas y demás accidentes del tiempo. Aun antes de que el nombre "variación" existiese como se le conoce hoy en día, algunos de sus recursos básicos eran empleados ya en composiciones como la "canzona" 1/ los "dobles" 2/, el "ostinato" 3/, el "pásacaglia" 4/ y la "chacóna" 5/.

La variación se inicia con la exposición de un tema lo más simple y simplificado posible, que sólo en forma muy excepcional aparece junto a otro tema, secundario éste, y que también habrá de seguir un desarrollo ulterior. Es como un personaje del cine que se presenta al espectador realizando determinado acto. A lo largo de la película habrá de ser reconocido en otros actos, en diferentes circunstancias y con distintos vestidos. Una vez expuesto el tema, comienzan las variaciones cuyo número fija el autor "ad libitum".

La variación se puede definir entonces como la reexposición de un tema, o de una o varias frases de un tema, modificado

en la melodía o en el acompañamiento. Hay tres tipos básicos de variación:

a) Cuando se hacen los arreglos en el tema reduciendo el valor de las notas (ritmica), esto es agregándole escalas, arpeggios, arabescos o, al revés, quitándole adornos y conservando sus notas principales y sus cadencias, todo esto sin alterar la armonía y el contrapunto para, de esta forma, permitir que el oyente reconozca fácilmente el tema.

b) Cuando se hacen los arreglos en la armonía o en el contrapunto sin alterar las notas del tema.

c) Cuando del tema sólo se conservan unos cuantos elementos, la primera frase o la frase más brillante, o una parte aún más pequeña, digamos un periodo o un subperiodo que se constituye apenas como una reminiscencia lejana de la melodía.

Por ejemplo:

Beethoven: *Sonata, op. 26.*  
(*Exposición del tema*)

De un tema y sus variaciones primera y quinta se exponen los primeros cuatro compases de tres por ocho, precedidos de una anacrusa y con la misma armadura de la bemol mayor. El tema está expuesto de manera sencilla, sin complejidades de polifonía.

mi/mi, la, la/la-sol, sol-fa, sol-mi/fa, si/fe-do-si...

Tradicionalmente se considera que la primera nota de un compás va acentuada, sin embargo en el segundo compás, la mayor duración de sol de la primera figura y la repetición de la nota la, aunada a su rapidez de semicorchea, da la sensación de que se prolonga la última nota del primer compás. En otras palabras, pareciera que el "tiempo fuerte" del segundo compás recayera sobre sol que debido al ritmo es la nota predominante del compás.

La primera variación recurre a dos artificios melódicos: baja el tema una octava y agrega florituras. La quinta variación está construida a base de tresillos cuyo acento recae en la repetición de un bajo ascendente por compás do-do-do-, re-re-re, mi-mi-mi, sin que deje de reconocerse la melodía aunque con un ritmo ya transformado. 6/

Debido fundamentalmente al desarrollo lineal de la lengua y a la imposibilidad de manifestar una red de relaciones simultáneas similares a las de la música 7/ tendremos que utilizar sólo ejemplos de variación melódica. Teóricamente cada sonido musical lleva consigo una serie de sonidos que le son afines por simpatía armónica natural. Así por ejemplo el do de un piano hace que vibren en la caja las cuerdas de mi, sol, do, etc. Este fenómeno es lo que más se parece a la actualización simultánea de paradigmas o sistemas -dependiendo el enfoque- en un texto de lengua. De ahí que sólo estemos hablando de relaciones homológicas, básicamente al nivel de la expresión en la lengua y de la melodía en la música.

Continuando, pues, con ejemplos de variación melódica, Aaron Copland 8/ proporciona magníficos ejemplos que nos servirán para ilustrar este apartado. Supongamos que el tema sea Ach!du lieber Augustin:



La primera variante podría ser:



"La melodía se ha variado. Su contorno se conserva, pero la línea es más floreada. Este tipo se basa en el concepto, fundamental en la música, de que lo mismo que se va directamente de do a re, se puede ir pasando por do sostenido (do-do#-re) sin que se cambie nada esencial de la línea."

"El segundo tipo melódico es el opuesto al anterior: hacer menos floreada la línea melódica original, reduciéndola a sus notas esenciales más escuetas. En otras palabras, si el tema original pasa de do a do sostenido y de éste a re, entonces la línea puede ir directamente de do a re..." 9/



Otros ejemplos pueden ser la sonata para piano en la mayor de Mozart donde "la traza formal del tema se conserva en cada una de las seis variaciones. La primera es un buen ejemplo del tipo florido-melódico de variación; la cuarta, de cómo se reduce la armonía a su esqueleto. Un pequeño recurso, caro a los maestros clásicos, se ejemplifica en la tercera variación, en la que la armonía se convierte de mayor en menor". 10/Y las conocidísimas Variaciones sobre un tema de "La flauta mágica" de W.A. Mozart 11/ hechas por Fernando Sor que forman parte obligatoria del repertorio de cualquier guitarrista moderno.

Son seis variaciones sobre el tema "Das klinget so herrlich", situado cerca del final del primer acto, de las cuales la primera se mantiene en modo mayor y trabaja con las notas básicas de la melodía añadiendo gran cantidad de mordentes y grupetos muy matizados. La segunda variación cambia el aire de "allegro" a "andante", baja una tercera mayor la melodía y transforma su armadura al modo menor. Las demás variaciones explotan magistralmente los recursos armónicos y melódicos. La tercera trabaja pequeñas escalas ascendentes que culminan en la repetición de las notas principales de la melodía. La cuarta recuerda apenas las notas más importantes del tema llegando a ellas a través de rapidísimos arpeggios ascendentes que se cortan con silencios con trapunteados con bajos, alternando, dentro del mismo compás, los "pianos" y "messofortes" en una suerte de diálogo. La quinta va-

riación regresa con más fuerza el tema a la memoria, se mantiene en "forte" y a base de arpeggios de tresillos descendentes, haciendo coincidir la nota aguda (que por la naturaleza de la técnica guitarrística se destaca sobre las demás notas del arpeggio puesto que se toca "apoyada") con los tiempos fuerte y semifuerte del compás y utilizando arrastres lleva la melodía hasta la nota tónica más alta que alcanza la guitarra. A diferencia de las otras variaciones que se componen de dos partes que se repiten, la sexta sólo tiene una parte, no se repite y en forma fugada alude apenas al tema. Está dedicada a preparar la salida luego de cuatro escalas ascendentes cuya distancia se acorta conforme se van sucediendo, para terminar en acordes de dominante y tónica alternadas, de los cuales los cuatro últimos están marcados en obligatorio y contundente "fortísimo".

Explicado así el proceso general de la variación, será posible explicar la forma en que se "traduce" este ejercicio a "La tumba india". Supongamos los seis primeros compases una conocida melodía, por ejemplo, del segundo movimiento (Adagio) del Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo:

(JUAN)

*p* *dolos*

Ahora agreguemos una variación melódica, puede ser el momento en que la guitarra toma por primera vez el tema:



Las notas señaladas con flechas son prescindibles para la línea melódica, se trata de adornos rapidísimos que permiten conservar los puntos básicos del tema. Este recurso puede llevarse aún más lejos, por ejemplo cuando la guitarra toma por segunda vez el tema:



Se ha subido una cuarta el inicio y el final se ha cerrado a la misma altura, ampliación que el oído no alcanza a percibir como una deformación debido a la enorme cantidad de adornos con que se aderezó el tema. Es lo que se conoce entre los músicos como "abrir" la melodía.

Otra forma de realizar una variación se puede hacer trasladando al bajo la melodía, cambiándola de tono y de aire, pero conservándola esencialmente a pesar de la repetición sucesiva de adornos, como sucede en la "Cadenza" del mismo ejemplo:

Cadenza  
a tempo

The musical score consists of five staves of music in G major. The first staff is marked "a tempo". The second staff has "cresc." and "f" markings. The third staff has a "dim." marking. The fourth and fifth staves have "cresc." markings. The music features a complex melodic line with many ornaments and trills.

Observemos que José de la Colina hace lo mismo en el texto. Incluso se ayuda de valores tipográficos: pone en "redonda" lo que podría ser la melodía -léase el diálogo-, y en "cursiva" los adornos -es decir el monólogo:

*¿Y cuándo te casa? ¿Cuándo te tiendes boca arriba y le abres los muslos, puta!*

-A comienzos de julio -dijo ella.

*-Perfectamente, perfectamente perfectamente. Que sean muy felices. Creo que haré una magnífica ama de casa, una especie de barredora eléctrica o lavadora automática dotada de sexo, lista y eficiente para barrer, lavar y fornicar en cuanto el amo oprima el botón, aunque por supuesto, como eres una señora, o vas a serlo, delegarás en un simple ser humano las dos primeras funciones para limitarte a la tercera, que es muy de señora, y de puta, y de perra.*

-Por Dios, no son de tu estilo esos sarcasmos -dijo ella-

*-Si crees que a esto se le puede llamar un sarcasmo, estás muy equivocada. Puro y simple rencor, puras y simples ganas de mandarte a la chingada, pero decirte ven conmigo, ven, vamos al departamento, pondré el disco de Brubeck que te gusta y lo oiremos mientras te desnudo dulcemente, y besaré tus pechos y seré más impetuoso y tierno y salvaje y delicado que nunca en el acto de amor, ¿qué te parece?*

-Que no lo tomas con mucha elegancia que digamos -dijo ella.

*-¿Y qué me dices de la elegancia con que me has envenenado, víbora, víborita fatal moliendo el culo como un cacabel? ¿Y qué me dices de la elegancia con que vienes aquí, después de llevar yo una hora esperándote, y me dices, así, tranquilamente, que es la última vez que nos vemos? ¿Qué me dices de eso? Dime, arrastrada, perra vendida al mejor postor.*

-Pensé que no te tomaría de sorpresa -dijo ella- Ya habíamos hablado de ello. En realidad, desde que iniciamos nuestra relación estaba claro que seríamos libres y que no habría ningún sentimentalismo entre nosotros. Tú estuviste de acuerdo.

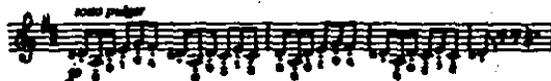
*-Sí, es verdad, no me toma de sorpresa. Fue esa segunda vez que nos vimos, y tú estabas vistiéndote, así-*

(El folio corresponde a la edición de "Lecturas Mexicanas", Segunda serie, que publicó la Secretaría de Educación Pública, véase bibliografía final).

Hay imágenes en el monólogo, exóticas en apariencia, como: "todas las cobras amarillas de Birmania, todos los hongos mortíferos de Bengala, todas las flores venenosas del Nepal..." y que son, sin duda, elementos que pertenecen a la historia del maharajá de Echnapur y que tratan de crear un parentesco entre las dos historias. Esto sucede en el propio Concierto de Aranjuez donde, por ejemplo, en el primer movimiento, en el décimonoventa compás, cuando aparece un tema de notas "picadas" que culmina con una escala descendente:



Este mismo tema volverá aparecer en la penúltima intervención del solista durante el primer movimiento:



Y luego será recordado en el tercer movimiento con algunos adornos, cambios de compás y en un aire más rápido:

The musical score consists of four staves. The first three staves show a melodic line with various ornaments and rhythmic patterns. The fourth staff includes dynamic markings: "cresc." followed by a dotted line, and "poco a poco" below it. There are also some numerical markings above the staff, possibly indicating fingerings or measures.

De esta forma la literatura puede homologar algunos de los recursos más usuales de la música. Las dos intervenciones del narrador, en la parte final dicen: "...y diciendo puta por lo bajo, hasta que la palabra perdió todo sentido"... "se quedó llamán dola puta por lo bajo, sintiendo que la palabra iba perdiendo todo sentido". Lo cual no es más que un final donde se repite una pequeña frase musical y se va apagando lentamente "perdiéndose".

El pretexto para lograr los "personajes convincentes y (los) argumentos paralelos en contrapunto" que decía Huxley es el monólogo del personaje que parece recordar la película de Fritz

Lang y moldear sus pensamientos a la música que está oyendo en aquel café o restaurante. Se aprovecha un momento en que el sujeto se queda mirando las losetas negras del piso y luego contemplando a las demás mesas. La introspección se logra gracias al recuerdo de una de las mejores imágenes de ella que él tenía en la memoria:

"el pálido y bello rostro real de ojos verdes, frente alta y abombada y cabello peinado en corto, cuyos mechones castaños rodeaban la frente y los ojos, y el fino vello sobre los labios humedecidos por el minyulep..."

El pianista, entre tanto, trazaba una "dulzona caricatura de jazz" que, como fondo musical, marcaba el ritmo y la forma que iban adquiriendo los pensamientos del sujeto. Y éstos no fueron otros que una repetición compulsiva de la escena que acababa de vivir.

Como es sabido, en todos aquellos sucesos en los cuales no se actúa de una manera afortunada, el sujeto tiende a reproducir la escena en la imaginación, una y otra vez, hasta ir las deformando, hasta llegar al hecho tal como se hubiera querido que sucediera. De esta forma se restablece el narcisismo erosionado y se recupera la autoestima. Teniendo en cuenta esta observación, se puede explicar el modo perfecto en que se integra en el monólogo el deseo de matar a la mujer:

"...mereces que te mate, y eso es lo que voy a hacer, amor mío lo que hago, lo que estoy haciendo: matarte lentamente, con estas manos las mismas del amor, míralas curvar poco a poco los dedos y avanzar hacia tu garganta, crispadas como garras, siéntelas acariciar primero y desgarrar después, siente el loco saltar y tamborilear de esa vena tuya, mira la sangre, asume tu

muerte, amor, esta dulce cruel muerte que te doy con toda mi dulzura toda mi crueldad..."

"O quizá sea mejor, amada putita mía, matarte con el puñal, desnudarte y meter el puñal en tu sexo clavándolo bien hondo y luego dar un tirón hacia arriba desgarrándote y abriéndote en canal de modo que se vean al aire tus vísceras palpitantes y tus venas y tus huesos y quede apaciguada la serpiente que muerde mi corazón, que muerde y devora mi corazón.

Porque el amor se ha transformado en su contrario. La violencia que, en estos casos, se ejerce de dos formas -contra sí mismo o contra el "otro"-, se canaliza hacia ella dado que no parece mostrar interés por el sujeto.

La autodestrucción es inútil. No lo ama y, por consiguiente, no le afectaría en lo más mínimo que le sucediera algo. Además, él no es un sujeto pasivo; sus pulsiones lo llevan a actuar fuera del ámbito de su conciencia; la mata de muchas formas aunque, de hecho, todo esté ocurriendo en su subjetividad. Al final la muerte sólo será imaginada.

Este mismo sentimiento está implícito en el maharajá de Echnapur. En su persecución feroz y el deseo de construir una tumba aun cuando Seetha no esté muerta todavía. Con esta muerte final, ambas historias llegan a una "eliminación mágica" del conflicto. Ellas se han ido pero ellos las han matado para conservarlas, para acabar con la "disyunción" que originó el drama.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

## NOTAS AL CAPITULO IV.

- 1/ Proviene del italiano ("canzone"=canción) y ha designado a lo largo de la historia a muy diferentes tipos de composición. En particular se refiere al texto a la que marcaba repeticiones de tipo fugado.
- 2/ Son aquellos tipos de repeticiones de una melodía empleada para la danza que no variaban su estructura rítmica y general conservaba todos sus elementos.
- 3/ Cuando una melodía se transfiere al bajo y éste repite de manera obstinada (de ahí su nombre) el tema, entonces se habla de "Basso ostinato".
- 4/ La definición de "pasacaglia" se presta a muchas confusiones. Sin que tenga que ver con las "marchas", tiene un aire pomposo como si se tratara de un desfile que va por la calle (de donde le viene el nombre "pasacalle") que, sin embargo, no sirve para distinguirlo de la "chacóna". Véase la siguiente nota.
- 5/ "Se discrepa respecto a su forma exacta, pues mientras unos han pretendido establecer -con criterio dispar- diferencias entre la chacóna y el pasacalle, otros los han considerado equivalentes. Así, V. d'Indy (Tratado de composición) afirma:

'El Pasacalle es una pieza en la cual el tema, ordinariamente expuesto por el bajo, permanece idéntico durante todas las variaciones. Estas son, pues, puramente contrapuntísticas y extrínsecas, ligadas necesariamente a una polifonía. En la Chacóna, el tema, en general expuesto por la voz superior, recibe en seguida adornos melódicos cada vez más ricos. Se trata, por tanto, de una serie de Variaciones melódicas.'

"Y, en cambio, Riemann (Diccionario de música) dice:

'La Chacóna es una pieza instrumental construida, lo mismo que el Pasacalle, en forma de variación sobre un 'basso ostinato'. Las definiciones de los autores antiguos, que tienden a diferenciar la Chacóna del Pasacalle, son contradictorias.'

Cfr. Zamacois, Joaquín. Curso de formas musicales. Barcelona.. Labor, 1985. (Sexta edic.) p. 144.

6/ Ibid., p. 137

7/ Ya se dijo que los conceptos de "sintagma" y "paradigma" no son homologables al desarrollo lineal y simultáneo de la música. El principio paradigmático de la lengua es excluyente:

se elige uno, el complementario, y no otro de los paradigmas. En la música, en cambio, se actualizan varios paradigmas, según la armonía elegida y se pueden realizar simultáneamente sus componentes, en acordes.

Cuando en este trabajo se ha dicho que un texto puede actualizar varios paradigmas quiere decirse que un mismo signo puede corresponder a diferentes niveles de lengua y a diferentes sistemas, pero es evidente que sólo se puede producir un signo a la vez y que sus múltiples correspondencias paradigmáticas arrancan de sus relaciones sintagmáticas y de su contextualización.

- 8/ Copland, Aaron. Cómo escuchar música. México, F.C.E., 1986. (Novena reimpr.) p. 205.
- 9/ Ibid., p. 207.
- 10/ Ibid., p. 124.
- 11/ Sor, Fernando. Variaciones sobre un tema de "La flauta mágica" de W.A. Mozart. Buenos Aires, Ricordi, 1980. Una de las versiones discográficas más modernas es la de Söllischer Góran. Fernando Sor. Fantasies. Alemania, Deutsche Grammophon, 1987. También es conocida con el nombre de O cara armonia y tiene por número de opus el nueve.

## V. CONCLUSIONES.

Si en su relación con la música la "semiótica literaria" 1/ guarda una relación de homología, en su relación con el cine guarda una relación de interpretancia. Esta es la respuesta a la pregunta ¿qué relación hay entre la historia trivial de una separación y la historia de un maharajá doblemente traicionado?.

Ya se ha señalado que la lengua es el único sistema semiótico capaz de interpretar a los demás sistemas, y además el sistema por medio del cual se pueden actualizar sistemas o partes de sistemas que, no teniendo "expresión" propia, sus "contenidos" suelen aparecer constelados en los contenidos de los textos de lengua, particularmente de aquellos textos complejos que hemos convenido en llamar "literarios". 2/

También se ha señalado que la forma en que está construida "La tumba india" obedece al propósito de reproducir la estructura musical de una pieza de jazz. Si bien esto no quiere decir nada porque las piezas de este género tienen una gran cantidad de estructuras posibles, se habló de los recursos más usuales que emplean los músicos para trabajar sus temas. En ello los jazzistas no son una excepción. Antes, al contrario, si hay un género lúdico y versátil por excelencia en la música popular éste es el jazz. Luego, para ilustrar de una manera muy aproximada los juegos musicales, se acudió a un ejemplo sumamente conocido. Así, se "instauró" la relación de homología.

Para establecer las relaciones de interpretancia sólo hace falta remitirse al título del texto y al epígrafe explicativo.

Efectivamente, La tumba india tiene un significado especial por su reiteración en la filmografía de Fritz Lang. Pese a no tener la importancia de otros filmes en los que trabajó como Dr. Mabuse (1922), Los Nibelungos (1923), Metrópolis (1926), M. el vampiro de Düsseldorf (1931), Furia (1936), Sólo se vive una vez (1937), Los verdugos también mueren (1945), Moonfleet (1955), por sólo mencionar algunos.

La primera versión de La tumba india data de 1919. La escribió junto con Thea von Harbou, quien a partir de ese momento sería su guionista y compañera durante su primer periodo alemán. Sin embargo, por la importancia del capital que se pondría en juego, la compañía productora DECLA 3/ prefirió poner al frente a un director experimentado. Joe May se hizo cargo del guión y logró un éxito impresionante. Sin embargo, Fritz Lang se independizó de la compañía en cuanto le fue posible; siempre pensó que en sus manos el guión hubiera logrado otros efectos. Los años que siguieron confirmarían su razonamiento. Llegó a convertirse en el representante más conspicuo del expresionismo alemán que no pasó por la escuela de Max Reinhardt.

Se hizo una segunda versión franco-alemana del film en 1937, durante el régimen nazi. La dirigió Richard Eichberg sin pena ni gloria. Para esta época ya Fritz Lang había hecho dos filmes en los Estados Unidos, luego de haber huido literalmente de Goebbels en 1933 y permanecido una breve temporada en Francia. La tercera versión de La tumba india fue de 1957. Se realizó en una época difícil para Lang. Su carrera se hallaba decantada porque no había logrado que sus ideas fueran totalmente aceptadas por los produc

tores norteamericanos. Había que enfrentar la censura de varios de sus filmes y había cedido a la tentación de hacer películas por encargo. Cuando muchos lo consideraban acabado, le llegó una oferta de Alemania en 1956. Comenzó entonces la tercera etapa de su vida. Se trataba de un proyecto que giraba en torno al famoso palacio de la India, Taj-Mahal. Hubo que conciliar la idea de "superproducción" europea, mucho más limitada en recursos, con la idea que Lang llevaba de Hollywood. Pese al tono de parodia que Werner Jörg Lüddecke deseaba imprimir en su guión. Fritz Lang trató de convertir la película en un cuento de hadas. El éxito comercial no fue desdeñable pero no pudo compararse con el éxito que alcanzó la primera versión; la crítica tampoco se ocupó mucho del trabajo y hoy en día apenas se hace mención de estas películas (La tumba india es secuela de El tigre de Echnapur) entre los trabajos del director austriaco-norteamericano. 4/

La historia de La tumba india está recogida de manera muy sintetizada en el texto de José de la Colina. Desde la perspectiva del maharajá, Seetha, la bailarina del templo, huye con el huésped inglés que él albergaba en su palacio. Pero ella en el filme no tenía ninguna obligación con el soberano puesto que entre ellos no existía vínculo alguno. La huida está justificada en la película por la crueldad del maharajá quien, al final, será derrocado por su pueblo. Esto no aparece en el texto de José de la Colina. Es apenas una frase la que permite construir todo el motivo:

"No te equivocas: la tumba la construye ahora mi odio. Pero cuando pasen muchos años, tantos que la historia será olvidada, y mi nombre, y el de ella, la tumba queda-

rá sólo como un monumento que un hombre mandó construir en memoria de un gran amor."

El tiempo borra, en efecto, las intenciones que dieron origen a las obras de arte. Sobre todo cuando estas intenciones son extrínsecas a las obras o a su contenido. El maharajá tiene razón, pero su razonamiento no se puede extender a la primera historia porque el sujeto que se queda contemplando las losetas negras del piso en el restaurante no manda construir ninguna tumba fastuosa.

La clave está fuera del texto, en el autor. El es quien ha hecho con el cuento una tumba para la mujer que amó. El monumento del odio que, algún día, se convertirá en el monumento al amor. Esta suposición no es gratuita y puede cotejarse con la entrevista que Elena Poniatowska le hizo a José de la Colina en 1956:

"José de la Colina (¡Qué bonito nombre!) y yo, platicamos mucho; de sus proyectos, de la literatura y de sus novias que se casan (pero no con él)..."

--¿Por qué y para quién escribe usted?

-- Al principio escribía para mí mismo. Después creo que empecé a escribir para combatir la angustia y el dolor. Hasta hace poco escribía pensando en alguien que a fin de cuentas se casó con un perfecto imbécil; esto lo digo con toda sinceridad y debe apuntarse como un hecho decisivo en mi carrera, porque desde aquel momento no pude escribir ya los cuentos dulces y bucólicos que eran mi especialidad. Ahora, sinceramente, no sé por qué ni para quién escribo..." 3/

Estas palabras datan de unos seis años antes que apareciera publicada La lucha con la pantera. La tumba india de Fritz Lang fue exhibida en la ciudad de México a mediados de 1960, aunque no sabemos dónde vio la película José de la Colina. Pero sí po

demo tener la certeza de que estaba especialmente predispuesto para captar esta frase que se encuentra casi perdida en el fil me. Y por su entusiasmo hacia la literatura podemos suponer tam bién que, al terminar de escribir "La tumba india", recordó los versos de Horacio: "He acabado un monumento más indestructi ble que el bronce, más grande que las pirámides de los reyes. Ni la lluvia roedora, ni el aquilón furioso, podrán conmoerlo, ni tampoco el torrente de los siglos ni la huida del tiempo."

Ahí está el monumento abierto a los lectores que quieran in dagar su verdadero significado.

## NOTAS A LAS CONCLUSIONES.

- 1/ Entiéndase que un texto literario no puede ser "semiótico" más que cuando es utilizado como "funtivo" o como "totalidad" para vincularlo o ponerlo en función con otros sistemas semióticos. El texto literario será siempre semiológico, toda vez que su actualización implica el surgimiento de "ideologías" propias de la sociedad que lo produce y dentro de la cual adquiere una plena significancia.
- 2/ Este principio arranca de lo que Benveniste ha llamado la "doble significancia": "La lengua combina dos modos distintos de significancia, que llamamos SEMIOTICO por una parte, el modo SEMANTICO por otra". "Lo semiótico designa el modo de significancia que es propio del signo lingüístico y que lo constituye como unidad... Con lo semántico entramos en el modo específico de significancia que es engendrado por el DISCURSO. Los problemas que se plantean aquí son función de la lengua como productora de mensajes". "...La lengua es el Único sistema cuya significancia se articula, así, en dos dimensiones. Los demás sistemas tienen una significancia unidimensional: o semiótica (gestos de cortesía: mudrás), sin semántica (expresiones artísticas), sin semiótica. El privilegio de la lengua es portar al mismo tiempo la significancia de los signos y la significancia de la enunciación, donde se vuelve posible decir cosas significantes acerca de la significancia. Es en esta facultad metalingüística donde encontramos el origen de la relación de interpretancia merced a la cual la lengua engloba los otros sistemas". (Ob. cit., Pp. 67-68.)
- 3/ Pese a haber iniciado su carrera en el cine militar, Fritz Lang trabajaba en 1919 para una pequeña compañía cinematográfica que no estaba unida a la U F A --gigantesco monopolio auspiciado por el gobierno alemán.
- 4/ En México la película influyó entre los cineastas. Cada vez que imaginaban ambientes exóticos lo hacían a través de las escenas de estas películas. Véase la nota 22 del Cap. II de este trabajo.
- 5/ Poniatowska, Elena. "México en la cultura". Núm. 393. 30 de septiembre de 1956. Pp. 1-6.

## Bibliografía.

- Anderson Imbert, Enrique. "Introducción", en *Obras Completas de Juan Carlos Onetti*. México, Joaquín Mortiz, 1980.
- Ayala Blanco, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano*. México, Posada, 1986. (Seg. ed.).
- Barthes, Roland. "Elements de sémiologie". Cit. por Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona, Lumen, 1974.
- Benveniste, Emile. "Semiología de la lengua", en *Problemas de Lingüística General II*. México, Siglo XXI, 1977.
- Bermúdez, María Elvira. "El caballo y la hierba", en *Excelsior*. 6 de diciembre de 1959. P. 30-A.
- Bourneuf, R. y Ouellet, R. *La novela*. Barcelona, Ariel, 1981. (Col. Instrumenta núm. 9). Seg. ed.
- Brushwood, J. S. *México en su novela*. México, F. C. E., 1973. (Col. Breviarios núm. 230).
- Carballo, Emmanuel. "Reseña a cuentos para vencer a la muerte", en *México en la cultura*, núm. 338, 11 de septiembre de 1955.
- Cervantes, Francisco. " 'La tumba india' de José de la Colina", *Vuelta* 104. (AÑO IX), Julio, 1985. México.
- Copland, Aaron. *Cómo escuchar música*. México, F. C. E. 1986. (Novena reimpr.)(Col. Breviarios, núm. 101.)

- Durán, Manuel. "Carlos Fuentes", en *Tríptico Mexicano*. México, S.E.P., 1973. (Col. Sep-setentas, núm. 81).
- García Márquez, Gabriel y Mendoza, Plinio Apuleyo. *El olor de la guayaba*. Bogotá, La oveja negra, 1982.
- Gide, André. *Los monederos falsos*. Parte I, Cap. VIII, 1925.
- Gilbert, Stuart. *James Joyce's Ulysses*. Londres, Faber & Faber, 1952. (Seg. ed.)
- Glantz, Margo. *Onda y escritura en México*. México, Siglo XXI, 1971.
- Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1984. (Seg. ed., seg. reimpr.)
- Huxley, Aldous. *Point counter point*. Londres, 1928. Cap. XXII.
- Jakobson, Roman. "Linguística y poética", en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Ariel, 1984.
- José Agustín. *La tumba*. México, Joaquín Mortiz, 1978.
- Joyce, James. *Ulises*. Trad. de José Ma. Valverde. México, Bruguera-Lumen, 1984.  
Trad. de J. Salas Subirat. Buenos Aires, Santiago Rueda editor, 1974.
- Melo, Juan Vicente. *Los muros enemigos*. México, Universidad Veracruzana, 1962.

- Menton, Seymour. **Antología del cuento hispanoamericano (Vol. II).** México, F.C.E., 1964. (Col. Popular núm. 51.)
- Metz, Christian. "La gran sintagmática del film narrativo", **Análisis estructural del relato.** México, Premiá, 1984. (Tercera ed.)
- Michaud, Guy. **L'ouvreur et ses techniques.** Paris, Nizet, 1957.
- Pascual Buxó, José. **Las figuraciones del sentido.** México, F. C. E., 1985.
- Poniatowska, Elena. "Entrevista con José de la Colina", en **México en la cultura**, núm. 393, 30 de septiembre de 1956.
- Rama, Angel. "La novela-ópera de los pobres", en **Transculturación narrativa en América Latina.** México, Siglo XXI, 1982.
- Sáinz, Gustavo. **Antología de los mejores cuentos mexicanos.** Barcelona, Océano, 1984.
- Salazar Mallén, Rubén. "Dominio del oficio", en la sección "Letras" de la revista **Mañana**. 1<sup>o</sup> de diciembre de 1962.
- Saussure, Ferdinand. **Curso de lingüística general.** Buenos Aires, Losada, 1980. (Vigésima ed.)
- Sor, Fernando. **Variaciones sobre un tema de "La Flauta Mágica" de W. A. Mozart.** Buenos Aires, Ricordi, 1980.

- Todorov, T. y Ducrot, O. **Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje.** Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
- Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario", en **Análisis estructural del relato.** México, Premiá, 1988.
- Welleck, R. y Warren, A. "La literatura y las demás artes", en **Teoría literaria.** Madrid, Gredos, 1974. (Cuarta ed.)
- Zamacois, Joaquín. **Curso de formas musicales.** Barcelona, Labor, 1985. (Sexta ed.)

**Obras de José de la Colina.**

**"Cuentos para vencer a la muerte", en Los presentes, núm. 19, México, 1955.**

**Ven caballo gris y otras narraciones. México, Universidad Veracruzana, 1959. (Col. Ficción, núm. 10).**

**La lucha con la pantera. México, Universidad Veracruzana, 1962. (Col. Ficción, núm. 47).**

**Los viejos. España, Papeles de Son Armadans, 1972**

**El mayor nacimiento del mundo y sus alrededores. México, Penélope y Fonapas, 1982. (Col. del Jicote Argüendero).**

APENDICE.

LA TUMBA INDIA

Al margen de Fritz Lang

--DE MODO que para eso acudiste a la cita, para decirme que por fin te casas con él.

--Sí. Lo siento.

--No lo sientas. En realidad, no hay nada que sentir, nada que lamentar. Todo está bien. ¿Y cuándo te casas?

--A comienzos de julio.

--Perfectamente. Que sean muy felices. Creo que harás una magnífica ama de casa.

--Por Dios, no son de tu estilo esos sarcasmos.

--Si crees que a esto se le puede llamar un sarcasmo, estás muy equivocada. Puro y simple rencor, puras y simples ganas de mandarte a la chingada, ¿qué te parece?

--Que no lo tomas con mucha elegancia que digamos.

--Y qué me dices de la elegancia con que vienes aquí, después de llevar yo una hora esperándote, y me dices así, tranquilamente, que es la última vez que nos vemos? ¿Qué me dices de eso?

--Pensé que no te tomaría de sorpresa. Ya habíamos hablado de ello. En realidad, desde que iniciamos nuestra relación estaba claro que seríamos libres y que no habría ningún sentimentalismo entre nosotros. Tú estuviste de acuerdo.

--Sí, es verdad, no me toma de sorpresa. Y confieso que estuve de acuerdo. Pero creí que habías olvidado ya el pacto. Creí que sería tan hombre, que serías tan mujer y que habría tanto amor entre nosotros, que el pacto quedaría olvidado.

--Sabes que te quiero. No soy una ramera. Imposible haber tenido una relación así contigo y no quererte. Pero...

--Pero no me amas, eso es todo.

--No sé si te amo. Sé que te quiero. Y que agradezco profun-

damente haberte conocido.

--No es nada, el agradecido soy yo.

--Por Dios, no hables así.

--¿Y cómo no he de estar agradecido? Imagínate, haber podido acostarme contigo, haber tenido el honor de que tú te permitieras gozar conmigo. Mucho más de lo que podía soñar, ¿no es cierto?

--Hablas como un perfecto cínico.

--Hablo como un perfecto cínico. Exacto. Como un perfecto cínico. ¿Y tú? ¿Y tú, querida? ¿No hablas como una perfecta cínica? ¿No es cinismo eso de "no mezclaremos el amor en nuestras relaciones"? ¿No es cinismo acostarse con un hombre y no amarlo?

--Estás haciendo todo esto muy desagradable.

--¿Cómo dices? ¿Muy desagradable? O sea: que no lo tomo con elegancia, ¿verdad?

--Oh, por favor, querido. Tú sabías que no iba a durar, que eso no dura, que lo mejor es vivir ese maravilloso instante y no intentar desesperadamente alargarlo toda una vida.

--Sigue, sigue hablando.

--¿Crees que no voy a recordarte? Claro que voy a recordarte. Y a desearte. Pero ¿no es mejor quedar con el recuerdo que llegar a cansarse uno de otro, llegar a conocerse tanto que ya no hay misterio ni nada?

--Hablas muy bien, amor mío, sigue, sigue hablando, me encanta oírte.

--Oh, ya sé, ya sé que tienes razón y que merezco tus reproches y tus injurias, merezco que me mates, pero... trata de comprender... trata de...

--Habla, ¿por qué callas?

--No sé, yo quería tanto que nos separáramos como amigos.

--¡Ja!

--Si al menos no me guardaras rencor, si no me odiaras.

--¿Rencor? ¿Odio? ¿De qué hablas? Todo eso son tonterías, amor mío. Ven. Vamos. Vamos al departamento y olvidemos estas

tonterías. Te amo y te deseo. Y luego me dirás si aún quieres casarte con ese animal. Ven, vamos al departamento. Vamos.

--No querido, sabes que no iré. No terminemos mal esto.

--Sí, sé que no irás. No irás. Porque esta vez sería por amor, y no hay que mezclar en esto eso que llaman amor, ¿verdad? Pero no puedo prometerte que no voy a guardarte rencor, que no voy a odiarte. Eso será lo que me quede de ti. Tu odiado nombre, tu odiado rostro, tus odiados labios. Y vete mucho al demonio, puta.

Hubo un pequeño silencio entre ellos, y luego ella se levantó y se fue, y él se quedó oyendo el jazz estúpido y diciendo puta por lo bajo, hasta que la palabra perdió todo sentido.

Había una vez un maharajá en Eschnapur que amaba con locura a una bailarina del templo y tenía un amigo llegado de lejanas tierras, pero la bailarina y el extranjero se amaban y huyeron, y el corazón del maharajá albergó tanto odio como había albergado amor, y entonces persiguió a los amantes por selvas y desiertos, los acosó de sed, los hizo adentrarse en el reino de las víboras venenosas, de los tigres sanguinarios, de las mortíferas arañas, y en el fondo de su dolorido corazón el maharajá juró matarlos, porque ellos lo habían traicionado dos veces, en su amor y en su amistad, y por ello mandó llamar al constructor y le dijo que debía erigir en el más bello lugar de Eschnapur una tumba grande y fastuosa para la mujer que él había amado...

Vio su propio rostro en las losetas negras de la pared, un rostro oscurecido y borroso, irreal como una imagen cinematográfica mal proyectada, y luego el rostro de ella, tan oscurecido, borroso e irreal, y se dijo todo esto es una historia de fantasmas, una historia de amor y separación entre fantasmas, y

miró un momento en torno y distinguió las otras mesas, los rostros de hombres y mujeres suavemente iluminados por las lámparas, hablando en murmullo, oyendo distraídos la dulzona caricatura de jazz que el pianista extraña del piano, y después miró el rostro de ella, no el irreal reflejo en las losetas negras, sino el pálido y bello rostro real de ojos verdes, frente alta y abombada y cabello peinado en corto, cuyos mechones castaños rodeaban la frente y los ojos, y el fino vello sobre los labios humedecidos por el minyulep. Voy a darle una bofetada, pensó.

--De modo que para eso acudiste a la cita, como venías antes, como viniste la segunda vez que nos vimos: traías el traje sastre y el cabello rociado de pequeñas gotas titilantes, y frías las manos, y tomaste un minyulep que yo te sugerí, y hablamos de tonterías hasta que de pronto me dijiste que querías conocer mi departamento y que así ahorrarias tus días de estudiante, para decirme que por fin te casas con él, con el idiota ese que no tardará en ser el mejor médico de la ciudad, porque, como él nos decía, "el consultorio hace al médico", y su papi va a ponerle el mejor consultorio de la ciudad.

--Sí --dijo ella--. Lo siento.

--Lo siento, la maldita puta. No lo sientas. En realidad, ¿en cuál realidad, en la de esos rostros fantasmales y borrosos que gesticulan en esas losetas oscuras, recordando que fueron nosotros?, no hay nada que sentir, nada que lamentar, salvo lo ya perdido: las tardes caminadas por el Paseo de la Reforma, el ocaso desde el alto edificio de la Latinoamericana y la ciudad vasta y minúscula a nuestros pies, y los juegos en el lecho, y el sabor de tu vientre en mi lengua, y las citas en el pequeño café estilo suizo donde comías aquellos pasteles cuyo hojaldre deliciosamente crujía en tus dientes, y la insistencia del piano y el contrabajo y los tambores en los discos de Brubek, y tu manera de acariciarme la espalda casi rasguñándome cuando llegabas al placer. Todo está bien. ¿Y cuán-

do te casas? ¿Cuándo te tiendes bocarriba y le abres los muslos, puta?

--A comienzos de julio --dijo ella.

--Perfectamente, perfectamente, perfectamente, perfectamente. Que sean muy felices. Creo que harás una magnífica ama de casa, una especie de barredora eléctrica o lavadora automática dotada de sexo, lista y eficiente para barrer, lavar y fornicar en cuanto el amo oprima el botón, aunque por supuesto, como eres una señora, o vas a serlo, delegarás en un simple ser humano las dos primeras funciones para limitarte a la tercera, que es muy de señora, y de puta, y de perra.

--Por Dios, no son de tu estilo esos sarcasmos --dijo ella--.

--Si crees que a esto se le puede llamar un sarcasmo, estás muy equivocada. Puro y simple rencor, puras y simples ganas de mandarte a la chingada, pero decirte ven conmigo, ven, vamos al departamento, pondré el disco de Brubeck que te gusta y lo oiremos mientras te desnudo dulcemente, y besaré tus pechos y seré más impetuoso y tierno y salvaje y delicado que nunca en el acto de amor, ¿qué te parece?

--Que no lo tomas con mucha elegancia que digamos --dijo ella.

--¿Y qué me dices de la elegancia con que me has envenenado, víbora, viborita fatal moviendo el culo como un cascabel? ¿Y qué me dices de la elegancia con que vienes aquí, después de llevar yo una hora esperándote, y me dices, así, tranquilamente, que es la última vez que nos vemos? ¿Qué me dices de eso? Dime, arrastrada, perra vendida al mejor postor.

--Pensé que no te tomaría de sorpresa --dijo ella--. Ya habíamos hablado de ello. En realidad, desde que iniciamos nuestra relación estaba claro que seríamos libres y que no habría ningún sentimentalismo entre nosotros. Tú estuviste de acuerdo.

--Sí, es verdad, no me toma de sorpresa. Fue esa segunda vez que nos vimos, y tú estabas vistiéndote, estirando cuidadosamente la sedita sobre una pierna y sacando la lengua entre los labios, con esa repentina indiferencia hacia todo que no

sea presente que hay en la mujer poco después de haberse entregado, como si con ello recuperase un tiempo propio y nada más que suyo, y me dijiste: "esto tiene que ser así siempre, una relación entre dos que se gustan y se entienden sexualmente, no hay que mezclar en esto eso que llaman amor". Y confieso que estuve de acuerdo, que te dije, viéndote desde la cama donde yacía, "perfectamente", y sin saber porqué eché a reír y tú también reíste, y de repente te echaste sobre mí y empezaste a hacerme cosquillas y caricias luego, de modo que tuvimos que empezar de nuevo, a pesar de que yo estaba un poco cansado, pero creí que habías olvidado ya el pacto. Creí que sería tan hombre, que serías tan mujer y que habría tanto amor en nosotros, que el pacto quedaría olvidado.

--Sabes que te quiero --dijo ella, mirándolo con una tierna sonrisa, como a un niño. No soy una ramera. Imposible haber tenido una relación así contigo y no quererte. Pero...

--Pero no me amas, eso es todo. ¿Y cómo te atreves a decirlo, cómo te atreves, cómo te atreves si nos hemos acostado juntos, si conozco cada curva, cada rincón y cada lunar de tu cuerpo, si conozco tu piel, tu calor, tu sabor, tu aroma, si he visto la frialdad fundirse en tus ojos verdes, si te he oído pedir más, gimiendo de placer, si conoces mis cuerpo y lo has besado sin pudores, si conoces el sabor de mi lengua, si me has dicho durante el acto que la gloria sería morir así, cómo te atreves, di, cómo te atreves a decir que todo ese placer será entregado al olvido, que todo ese placer fue sin amor?

--No sé si te amo --dijo ella--. Sé que te quiero. Y que agradezco profundamente haberte conocido.

--Ten cuidado con eso que dices, maldita puta víbora venenosa, ten cuidado con eso que dices, porque ardo en deseos de abofetearte. No es nada, el agradecido soy yo.

--Por Dios --dijo ella--, no hables así.

--¿Y cómo no he de estar agradecido? Imagínate, haber podido acostarme contigo, un futuro medicucho como yo, alguien que

probablemente seguirá el camino del fracaso, a menos de que me saque la lotería o consiga una viuda millonaria, cosas para las cuales no tengo suerte o estoy dotado, un joven que tiene lo más que se puede tener y que no tiene nada, porque esa riqueza que es juventud se pierde día con día, y por tanto habría que gozarla día con día, alegre, frenéticamente, para sólo dejarle a la muerte en cuerpo enteramente gastado, vacío, sin una gota de vida por vivir, pero el placer es sólo un instante, poco más que un abrir y cerrar de ojos, que un fuerte latido, y el amor está solitario, aullando en el vacío, mientras las mujeres de la tierra, las bellas, espléndidas, terribles mujeres de la tierra, pasan a nuestro lado, se quedan unas noches con nosotros y luego parten para convertirse en recuerdo, para olvidarnos, para hacerse eternamente ajenas, haber tenido el honor de que tú te permitieras gozar y bien gozaste, conmigo. Mucho más de lo que podía soñar, ¿no es cierto?

--Hablas como un perfecto cínico --dijo ella.

--Hablo como un perfecto cínico. Exacto. Como un perfecto cínico. ¿Y tú? ¿Y tú, querida? ¿No hablas como una perfecta cínica, como una perfecta puta cínica? ¿No es cinismo eso de "no mezclaremos el amor en nuestras relaciones"? ¿No es cinismo acostarse con un hombre y no amarlo? ¿No es cinismo acostarse con un hombre, abrirle las piernas, dejarlo penetrar en tu cuerpo y no ponerlo como un sello sobre el corazón, como una marca sobre tu brazo?

--Estás haciendo todo esto muy desagradable --dijo ella.

--¿Cómo dices? Sí, muy desagradable. O sea: que no lo tomo con elegancia, ¿verdad?

--Oh, por favor, querido --dijo ella--. Tú sabías que no iba a durar, que eso no dura, que lo mejor es vivir ese maravilloso instante y no intentar desesperadamente alargarlo toda una vida.

--Sigue, sigue hablando, pero cállate, maldita puta de muslos abiertos, cállate y mira que muero de sed junto a la fuen-

te, mira que muero de sed y la serpiente del olvido anida en mi corazón, se retuerce, muerde y devora, muerde y devora mi corazón.

--¿Crees que no voy a recordarte? --dijo ella--. Claro que voy a recordarte. Y a desearte, Pero ¿no es mejor quedar con el recuerdo que llegar a cansarse uno de otro, llegar a conocerse tanto que ya no hay misterio ni nada?

--Hablas muy bien, amor mío, sigue, sigue hablando y di todo eso del recuerdo, dílo, como si yo no supiera que la mente recuerda pero la carne olvida, di que vas a preferir un cuerpo recordado, un cuerpo oscurecido y borroso, cada vez humo, cada vez más nada en tus manos, a mi cuerpo real, tangible carnal, hecho para que lo toquen tus dedos, tus labios, tu lengua, anda, di, dile a mi pobre cuerpo desesperado, a mi loco sexo disparado hacia ti, que ya nunca tendrán tu cuerpo y tu sexo, díles que van a buscar inútilmente, que van a buscar con el grito feroz del que muere porque lo ha mordido la serpiente que anidaba en su corazón, que mis dedos van a rozar sólo el recuerdo de tu cuerpo, sólo el recuerdo, que es el primer tiempo del olvido, nada más que un fantasma oscurecido y borroso, cada vez más humo, cada vez más nada, sigue hablando, miente que la carne recuerda lo que la mente no olvida, sigue hablando, me encanta oírte.

--Oh --dijo ella--, ya sé, ya sé que tienes razón y que merezco tus reproches y tus injurias, merezco que me mates, pero... trata de comprender., trata de...

--Tú lo has dicho, mereces que te mate, y eso es lo que voy a hacer, amor mío, putita mía, viborita venenosa, eso es lo que voy a hacer, lo que hago, lo que estoy haciendo: matarte, matarte lentamente, con estas manos, estas manos, las mismas del amor, míralas curvar poco a poco los dedos y avanzar hacia tu garganta, crispadas como garras, siéntelas acariciar primero y desgarrar después, siente el loco saltar y tamborilear de esa vena tuya, mira brotar la sangre, asume tu muerte, amor, esta dulce cruel muerte que te doy con toda mi dulzura toda mi

crueldad. Habla, ¿por qué callas?

--No sé --dijo ella--, yo quería tanto que nos separáramos como amigos.

--¡Ja! O quizá sea mejor, amada putita mía, matarte con el puñal, desnudarte y meter el puñal en tu sexo clavándolo bien hondo y luego dar un tirón hacia arriba desgarrándote abriéndote en canal de modo que se vean al aire tus vísceras palpitantes y tus venas y tus huesos y quede apaciguada la serpiente que muerde mi corazón, que muerde y devora mi corazón.

--Si al menos no me guardaras rencor, si no me odiaras --dijo ella.

--¿Rencor? ¿Odio? Hay tres cosas en mi corazón: todas las cobras amarillas de Birmania, todos los hongos mortíferos de Bengala, todas las flores venenosas del Nepal. ¿De qué hablas? Todo esto son tonterías, amor mío. Ven. Vamos. Vamos al departamento y olvidemos estas tonterías. Te amo y te deseo. Y luego me dirás si aún quieres casarte con ese animal.

--No, querido --dijo ella--. sabes que no iré. No terminemos mal esto.

--Sí, sé que no irás. No irás, no irás no irás no irás. Porque esta vez sería por amor, y no hay que mezclar en esto eso que llaman amor, ¿verdad? Te pierdo, la carne te pierde y te olvida, empiezas a no ser más que recuerdo, y giro en la oscuridad para abrazarte y mis dedos se hunden en humo, en nada, en recuerdo, mientras la carne olvida, inexorablemente olvida. Pero no puedo prometerte que no voy a guardarte rencor, que no voy a odiarte. Porque quiero odiarte. Eso será lo que me quede de ti, el odio que te recordará viva, de carne y no de humo. Tu odiado nombre, tu odiado rostro, tus odiados labios. Las muchas aguas no podrán apagar el rencor, ni lo ahogarán los ríos. Y vete mucho al demonio, puta, pero quédate, pero vete, pero quédate.

Y cuando ella se fue, después del silencio que hubo entre ellos, silencio que inútilmente trató de llenar la música del piano, él se quedó llamándola puta por lo bajo, sintiendo que la palabra iba perdiendo todo sentido.

Y entonces el constructor dijo: "Señor, siento que la mujer que amáis haya muerto", pero el maharajá preguntó: "¿Quién dice que ha muerto? ¿Quién dice que la amo?", y el constructor se turbó y dijo: "Señor, creí que la tumba sería un monumento a un gran amor". y entonces le contestó el maharajá: "No te equivocas: la tumba la construye ahora mi odio. Pero cuando pasen muchos años, tantos años que esta historia será olvidada, y mi nombre, y el de ella, la tumba quedará sólo como un monumento que un hombre mandó construir en memoria de un gran amor."