



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Hispánicas

La écfrasis musical en *Una cerveza de nombre derrota*,
de Eusebio Ruvalcaba

TESIS

Que para obtener el título de

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta:

Ismael Morales Díaz

Asesor:

Dr. Federico Augusto Guzmán Rubio



Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2021



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 esta 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.

A la memoria de Eusebio Ruvalcaba.
Me habría gustado conocerlo y conversar,
no sólo de su obra sino de Brahms

No hay en todo el vasto léxico de nuestra lengua palabras que alcancen a describir mi profundo agradecimiento para con mi madre y mi padre. Ellos son los verdaderos artífices de este logro, sin su apoyo yo no habría llegado hasta aquí.

Quisiera extender mi agradecimiento a Érika Téllez por haber puesto en mis manos un ejemplar de *El elogio del demonio*, de Eusebio Ruvalcaba, y abrirme la puerta a su obra.

*El niño quiso ser todo:
quiso ser nube, quiso ser ave, quiso ser pez
y al crecer se transformó en música*

Hugo Rosales

Índice

Introducción	7
Capítulo 1. Eusebio Ruvalcaba	12
1.1. Vida y obra	12
1.2. Recepción crítica.....	19
1.3. Tópicos principales.....	22
Capítulo 2. La écfrasis literaria y la écfrasis musical.....	35
2.1. Música y literatura.....	35
2.2. Aproximaciones al concepto de texto.....	40
2.3 Aproximaciones al concepto de intertexto.....	41
2.4. Aproximaciones al concepto de intermedialidad y écfrasis	45
2.4.1. La écfrasis musical.	51
Capítulo 3. La écfrasis musical en <i>Una cerveza de nombre derrota</i>	56
3.1. Análisis del <i>Corpus</i>	56
3.1.1. Primera sección.....	57
3.1.2. Segunda sección	66

3.1.3. Tercera sección.....	81
3.1.4. Cuarta sección.....	86
3.2. Macroestructura.....	96
Conclusiones.....	102
Anexo 1: Glosario de compositores/intérpretes.....	106
Anexo 2: Obras musicales mencionadas.....	107
Bibliografía.....	112

Introducción

La literatura de Eusebio Ruvalcaba (1951-2017) ha sido poco valorada por la crítica literaria, tanto por los temas que abordó como por su estilo crudo y procaz de escribir. Este autor ha sido comparado con escritores como Charles Bukowski, por sus tópicos comunes: el alcohol, la sexualidad, los ambientes sórdidos de cantina, entre otros. A pesar de ser bastante conocido en algunos círculos intelectuales, los estudios académicos que sobre él se han hecho en México son mínimos¹.

La razón de esto es que se cree que la literatura ruvalcabiana es reiterativa, autobiográfica y, por momentos, demasiado cerrada en cuanto al público ideal al que va dirigida. De ahí que se menosprecie su valor literario y sea ignorada por la crítica. Creemos que esta visión que prevalece respecto a la obra de Eusebio Ruvalcaba tiene que ver con los elementos que conforman su narrativa, es decir, con los elementos que definen su discurso.

Como ya se mencionó, muchos de los trabajos que hasta el momento se han realizado sobre él se enfocan en algunos de los elementos superficiales de su producción: el carácter autobiográfico, la presencia del alcohol, lo marginal, la sexualidad y la música. Nosotros consideramos que uno de los elementos fundamentales para poder comprender, no

¹ Sólo se han escrito tres tesis sobre Eusebio Ruvalcaba, dos de licenciatura: “Eusebio Ruvalcaba: hacia una literatura de lo vivencial” (UNAM 2010) de Francisco Blas Valencia Castillo, y “Eusebio Ruvalcaba, el escritor... sus letras, su alma. Entrevista de semblanza” (UNAM 2005) de Carlos Ernesto Murillo Hernández; y una de maestría: “La música en la literatura de Eusebio Ruvalcaba, análisis de la novela *Desde la tersa noche*” (UNAM 2012) Francisco Blas Valencia Castillo.

sólo al autor sino también a su literatura, es la presencia de la música al interior de sus textos. Más que ser un tópico constante en varias de sus obras, la música actúa como un elemento sintetizador, generador y, en algunos casos, estructural, dentro del discurso ruvalcabiano, gracias a un recurso narrativo conocido como écfrasis musical, el cual fue desarrollado por Siglind Bruhn, y que es una forma de intertextualidad.

En este sentido, creemos que la literatura de Ruvalcaba depende en gran parte de los mecanismos intertextuales presentes en ella, siendo estos los que hacen que su obra sea considerada como cerrada, ya que la lectura superficial de una obra con un gran índice de intertextualidad en ella siempre creará una visión incompleta del texto y, por tanto, insuficiente.

Estas razones nos llevaron a adentrarnos en el estudio de la obra de Eusebio Ruvalcaba, específicamente de su libro *Una cerveza de nombre Derrota*, ya que consideramos que en ella se pueden observar y constatar nuestras hipótesis, que son: 1) la comprensión cabal de la obra de Eusebio Ruvalcaba depende de la decodificación de los elementos ecrásticos que hay en ella; 2) la écfrasis musical se encuentra presente no sólo en los textos que conforman *Una cerveza de nombre Derrota*, sino también su estructura y, por tanto, la define y condiciona el sentido del texto a la comprensión de los elementos musicales en ella referidos.

Además de poder constatar nuestras hipótesis, uno de nuestros objetivos es crear un antecedente crítico que permita la creación de nuevos estudios y acercamientos académicos a la vasta obra de Eusebio Ruvalcaba y también a la de otros autores cuya producción dependa de mecanismos ecrásticos similares a los estudiados en nuestro trabajo, ya que, nos parece oportuno mencionarlo, no hay muchas investigaciones sobre la écfrasis musical en el género

narrativo². En este sentido, la investigación más cercana a la nuestra es la que llevó a cabo Eduardo Velarde Sánchez, que lleva por título “Écfrasis musical. La construcción de sentido en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier”, y que se diferencia de la nuestra por el tipo de enfoque con que nos aproximamos al concepto de écfrasis. Velarde estudia la écfrasis como un elemento propiamente semiótico; la ventaja de dicha aproximación es que permite el libre movimiento entre la literatura y la música, sin trabas conceptuales o metodológicas, ya que al ser ambos sistemas de signos entran dentro de su objeto de estudio. Si bien coincidimos en que el análisis semiótico es el más indicado para aproximarnos al estudio de la écfrasis, nos parece de vital importancia considerar a la écfrasis como una forma de intertextualidad, es decir, más allá del sistema de signos al que pertenezca y de la función que realice en el texto, la écfrasis debe ser abordada bajo la premisa de que el texto será decodificado por un lector. Ya que ello nos permite observar no sólo la función interna de la écfrasis en el texto sino también la relación que establece con el lector y cómo condiciona la lectura que pueda realizarse del texto a partir de la identificación y decodificación de los objetos ecfásticos, demandando una postura activa por parte de los lectores.

De acuerdo con esto, nos parece más que fundamental conocer el universo musical que Eusebio Ruvalcaba describe en sus textos, así como los textos puramente intertextuales que dependen de que se conozcan todas las referencias, sin omitir ninguna. Es, en este sentido, que consideramos que la obra de Ruvalcaba encierra una alta complejidad simbólica.

² El libro *Entre artes entre acto, écfrasis e intermedialidad*, de Susana González Aktories e Irene Artigas (eds.), que fue un pilar en nuestra investigación, contiene varios artículos sobre la écfrasis musical, pero en el género poético.

En el primer capítulo de nuestra tesis hacemos un breve acercamiento a la vida y obra de Eusebio Ruvalcaba, a su contexto, estilo literario y formación como escritor. Todo esto con el fin de poder comprender cómo y de qué manera dichos elementos se manifiestan dentro de la literatura de Ruvalcaba, ya que su escritura estuvo íntimamente ligada a sus experiencias vivenciales y a sus recuerdos. Hablaremos también de su vasta producción literaria y de los reconocimientos que recibió hasta su muerte, en febrero de 2017.

En el segundo capítulo haremos un repaso histórico de las corrientes metodológicas relacionadas con el concepto de écfrasis musical, como son el texto, la intertextualidad, la intermedialidad, la música programática, por mencionar algunos, para, posteriormente, exponer las ideas de Siglind Bruhn sobre la écfrasis musical, así como el método de análisis propuesto por Valerie Robillard para aproximarse a textos ecfásticos.

Por último, en nuestro tercer capítulo, llevaremos a cabo nuestro análisis de *Una cerveza de nombre Derrota*, siguiendo, como mencionamos líneas arriba, el modelo propuesto por Robillard. En dicho capítulo observaremos cada una de las cuatro secciones que integran el libro y comentaremos cada uno de los casos de écfrasis musical presentes en los ensayos que integran cada sección.

En el Anexo 1 presentamos una tabla con todos los compositores o intérpretes mencionados a lo largo del libro, así como el número de veces que fueron nombrados en cada sección, con el fin de observar qué compositores o músicos aparecen en la obra.

En el Anexo 2 se encuentra una lista con las obras musicales mencionadas en *Una cerveza de nombre Derrota*, que contiene toda la información discográfica pertinente para poder localizar las obras. Todo esto con el fin de complementar y enriquecer la lectura no sólo de esta tesis, sino del libro en cuestión.

A lo largo de esta pequeña investigación podremos observar cómo es que se materializan todos los elementos que hemos descrito líneas arriba en *Una cerveza de nombre Derrota*, esperando que nuestro estudio aporte una nueva forma de acercarse a las obras de Ruvalcaba, así como contribuir a la gestación de más proyectos sobre la misma.

Capítulo 1. Eusebio Ruvalcaba

En este capítulo vamos a explorar, de manera somera, la vida y obra de Eusebio Ruvalcaba, su formación, sus influencias literarias, así como los tópicos principales presentes en su literatura: el alcohol, el erotismo y la música. Todo esto con el fin de vislumbrar cómo y de dónde provienen estos temas recurrentes, y la forma en que estos influyeron en su quehacer literario. Comenzaremos haciendo una pequeña exposición de su vida, su formación y su carrera literaria con el fin de resaltar la importancia que todo esto tuvo en su literatura, ya que un rasgo fundamental en ella es la inclusión de material autobiográfico. El ambiente musical en el cual creció Eusebio Ruvalcaba aparece después como un elemento dominante en todos sus textos; aquí veremos cómo y de qué manera se manifiesta.

1.1. Vida y obra

Eucario Eusebio Ruvalcaba Castillo nació el tres de septiembre de 1951 en Guadalajara, Jalisco, y falleció en la Ciudad de México el siete de febrero de 2017. A lo largo de sus casi sesenta y seis años de vida publicó poco más de setenta obras, entre las que encontramos novela, cuento, crónica, ensayo, epístola, dramaturgia, biografía, estudios literarios y poesía; asimismo, colaboró en antologías de cuento y de poesía. Además de su labor como literato, también trabajó como docente, tallerista, crítico musical, periodista y corrector de estilo, entre otros oficios.

Hijo del violinista Higinio Ruvalcaba³ y de la pianista Carmen Castillo⁴, Eusebio Ruvalcaba pasó su infancia imbuido en un ambiente musical más que prolífico. Aprendió a tocar el piano y el violín, sin embargo, como él mismo mencionaría, su falta de vocación le llevó por otro camino: el de la melomanía (Ruvalcaba, *Entrevista*). Como menciona el mismo Eusebio Ruvalcaba, en la tesis de Carlos Ernesto Murillo:

[...] escuché esa música desde que estaba en el vientre de mi madre y dicen, los que de esto saben, que poniendo a un niño cerca de una fuente musical, lo tranquilizas y preparas al advenimiento a este mundo. Imagínate, yo viviendo en el vientre de mi madre y ella tocando el piano, ensayando con mi padre sonatas de violín y piano (Murillo 11).

Este comentario parece ilustrar de manera certera el ambiente en el que Ruvalcaba creció, así como el origen de su amor incondicional por la música, mismo que permea su literatura hasta convertirse en un tópico principal, e incluso, como nosotros creemos, fundamental para comprender cabalmente su obra.

³ Eusebio Ruvalcaba escribió la biografía de su padre: *Higinio Ruvalcaba, violinista: una aproximación*, y la publicó en la colección Memorias Mexicanas, editada por CONACULTA en 2003.

⁴ En su libro *Con los oídos abiertos*, Ruvalcaba escribe: “Mi madre, de nombre Carmela y de apellidos Castillo Betancourt, nació en el corazón de la ciudad de México, en la Plaza de la Merced número 8 [...] En 1936 mi madre ganó el primer concurso de piano convocado por Carlos Chávez [...] el premio consistía en tocar el tercer concierto de Beethoven con la entonces llamada Orquesta Sinfónica de México, desde luego dirigida por Carlos Chávez. El concierto tuvo un sonado éxito, al punto que Chávez le impuso –el maestro no sugería: imponía, y estuvo bien que así fuera– dos conciertos más: el *Emperador* de Beethoven y el de Chaikovski” (Ruvalcaba *Con oídos abiertos*, 152-153).

Eusebio Ruvalcaba estudió la licenciatura en historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pero la abandonó, tras cursar unos cuantos semestres, para seguir su vocación literaria. Su acercamiento a las letras se dio a los veinticinco años, tras asistir a una lectura de poemas de uno de sus profesores de la universidad: Enrique González Rojo Arthur. Sin embargo, fueron tres los factores que llevaron a Ruvalcaba a tomar la decisión de volcarse totalmente a la escritura: el descubrimiento de la poesía, por medio de Enrique González Rojo Arthur⁵, la muerte de su padre Higinio Ruvalcaba⁶ y una crisis amorosa.

Su vasto conocimiento musical lo llevó a trabajar, por encargo de la doctora Lidia Camacho, en el acervo de música mexicana de la Fonoteca Nacional. Ahí impartió talleres de apreciación musical y de creación literaria, además de colaborar en diarios y revistas, tales como *Tribuna*, *El Financiero*, *Ovaciones*, *Milenio*, *Vértigo*, *Pauta*, *Heterofonía*, *La Mosca en la Pared*, *Tiempo Libre*, etcétera. En 1978 recibió la beca de poesía del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y, en 1979, la de narrativa; también fue merecedor de la beca de teatro, en 1981, por parte del Centro Mexicano de Escritores (CME). Ganó el Premio de

⁵ Respecto a aquella lectura de poemas, Vicente Quirarte, en el prólogo de *Donde otros ven la carne yo veo la tierra*, comenta que “bastó escuchar a Enrique leer sus poemas para que Eusebio se sintiera elegido por las Furias. Lo tocó por primera vez la poesía, no como el arte de elegir las mejores palabras en el mejor orden posible, sino como una ocupación que exige entrega, pasión, coraje y resistencia. Eusebio dijo entonces: ‘Si este poeta puede decir esto, yo debo atreverme a intentar lo mismo con mi voz. Poner en palabras lo que siento’” (Ruvalcaba, *Donde otros* 7).

⁶ Es muy probable que la lectura de poemas a la que Eusebio Ruvalcaba asistió, y por la cual quedó profundamente marcado, contuviera poemas pertenecientes al libro *El quintuple balar de mis sentidos*, publicado en 1976 por la editorial Joaquín Mortiz, ya que, como Eusebio Ruvalcaba expresó en una entrevista, fue durante la época en que falleció su padre cuando asistió a la lectura de poemas de Enrique González Rojo Arthur.

Cuento El Nacional, en 1977; el Premio Punto de Partida de Teatro, en 1978; el Premio Nacional Agustín Yáñez, en 1991; el Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí, en 1992; el Premio Internacional de Cuento Charles Bukowski, en 2004, y la Presea Sor Juana Inés de la Cruz, en 2008. Fue miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA), del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y maestro en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM).

La carrera literaria de Eusebio Ruvalcaba comenzó en 1977 cuando publicó su poemario *Atmósfera de fieras*, y a partir de entonces estuvo publicando de manera regular hasta su muerte, en 2017⁷. Ese mismo año se publicaron dos obras póstumas: *Bach y Schubert, de lo universal a lo vienés*, editado por la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (UJAT) y ediciones Monte Carmelo, y *La tumba del alacrán*, editado por Lectorum.

Uno de sus libros más conocidos es su novela *Un hilito de sangre* (1991), la cual fue galardonada con el premio Agustín Yáñez y adaptada al cine en 1995, por Erwin Neumayer, y estrenada en la Cineteca Nacional⁸; sin embargo, libros como *El frágil latido del corazón de un hombre* (2006), *¿Nunca te amarraron las manos de chiquito?* (1990), o *Una cerveza de nombre Derrota* (2007) también figuran dentro de las obras más populares de Ruvalcaba.

⁷ Además de sus obras publicadas físicamente, Eusebio Ruvalcaba publicaba gran cantidad de textos en un blog que él mismo administraba y en el cual podemos encontrar transcripciones y fragmentos de algunos libros publicados, así como artículos y recomendaciones musicales.

⁸ En cines comerciales la película se exhibió durante una semana y media. Eusebio Ruvalcaba menciona que nunca la vio completa, ya que el día del estreno salió de la sala para irse a emborrachar a una cantina en Xochimilco (23).

Cabe mencionar que gran parte de su producción literaria está relacionada directamente con la música, como los libros de cuento *Al servicio de la música* (2007) y *El elogio del demonio* (2013); poemarios como *Con olor a Mozart* (1998) y, *Mariana con M de música* (2011) y novelas tales como *Músico de cortesanas* (1993) y *Desde la Tersa noche* (1994). Pero es en sus libros de ensayo, sobre todo, donde está más presente el tópico musical: *Diccionario inofensivo* (2001), *Pensemos en Beethoven* (2015), *Amigos casi sólo de Brahms* (2014), *Temporada de otoño* (2015), *El silencio me despertó* (2011), *Con lo oídos Abiertos* (2001) y *Una cerveza de nombre Derrota* (2007), por mencionar algunos.

Hay que resaltar que los títulos anteriores son libros en los cuales el tópico musical es primordial, sin embargo, siempre se halla presente la música en sus textos, ya sea de manera secundaria o incidental para reforzar las atmósferas. En algunos cuentos de *Clint Eastwood, hazme el amor* (1996) podemos observar lo anterior:

[...] la música suena a su alrededor. Es *Nereidas*, en efecto, su danzón preferido. No es que tuviera mucho sin haberlo oído, no es que este día significara para ella nada especial, pero de pronto, sin pensarlo, sin quererlo, se pone de pie y empieza a bailar ella sola [...]

[...] Bebió con fruición lo que aún restaba en el vaso. El líquido resbaló por su garganta, y una música para violín y piano se le vino a la cabeza. [...] Era una sonata que habían escuchado juntos, tomados de la mano, haciendo el amor, bebiendo un vino chileno. Que la habían conocido a través de una película sobre Beethoven y que saliendo del cine la habían ido a comprar como si en eso se les fuera la vida. Era la sonata *Kreutzer* (Ruvalcaba, *Clint Eastwood* 50 y 62).

Es común encontrar esta clase de referencias en la obra de Ruvalcaba, hablese de cuento, poesía, novela⁹ o ensayo; tal es el caso de “El canto del cisne”, texto que se encuentra en el libro *El arte de mentir* (2014) y que refuerza lo dicho hasta ahora:

Cuando se escucha música que acicatea el alma, el sentimiento amoroso se manifiesta sin dilación. Acaso los *lieder* fueron escritos con ese cometido. Para degustar la ilusión del amor. Basta con escuchar *El pastor entre los peñascos*, *La bella molinera*, *El canto del cisne*, o tantísimos otros de Schubert para que se agradezca el dispendio amoroso que derrama la música”, [...] “La música torna menos acre la muerte. La dulcifica para tranquilidad del moribundo, y de quienes lo rodean. Por eso, quienes se aprestan a morir habrían de escuchar Bach [...] (*Arte de mentir* 112).

Un último ejemplo lo podemos encontrar en su libro *52 Tips para escribir claro y entendible* (2011), en el cual leemos lo siguiente:

Mi literatura está empapada de alcohol. Como la música de Revueltas. Como la música de Mussorgsky. Como la poesía de Verlaine. Como la pintura de Franz Hals. De cada palabra que escribo escurre una gota de alcohol. Quisiera más. Quisiera que estuviera empapada de belleza. Que la música que escucho sin cesar se desparramara en las palabras que escribo. Que tanta belleza de las que me nutro se detectara en lo que escribo. Que mi prosa resultara grata al oído, como si se estuviera escuchando el concierto para dos violines de Vivaldi. Pero la palabra es la palabra y la música la música (*52 Tips* 76).

⁹ La tesis de Francisco Valencia Castillo, *La música en la literatura de Eusebio Ruvalcaba, análisis de la novela Desde la tersa noche* (UNAM 2012), es un buen ejemplo de cómo la música no sólo es tópico principal sino también figura como elemento estructural y formal.

Como podemos ver en los ejemplos anteriores, existe una fuerte influencia musical en la obra de Eusebio Ruvalcaba, especialmente, como mencionamos líneas arriba, en sus libros de ensayo. Lo anterior nos llevó a querer analizar el libro *Una cerveza de nombre Derrota*, publicado por Almadía en 2007, ya que, como veremos más adelante, la música no sólo es un tema principal en muchos de los ensayos que contiene el libro, sino que también define la estructura general del mismo, por medio del uso de un recurso narrativo conocido como écfrasis musical¹⁰.

El día seis de febrero de 2018, en el marco del primer aniversario luctuoso de Eusebio Ruvalcaba, se llevó a cabo un homenaje en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, al que asistieron varios escritores, investigadores y editores, amigos y colaboradores de Ruvalcaba, como Enrique González Rojo Arthur, Vicente Quirarte, Jorge Arturo Borja, Hugo Aboites y Jaime Aljure. En un boletín de prensa emitido por el INBA, se puede leer:

Vicente Quirarte se refirió a Eusebio Ruvalcaba como “un escritor grande, que escribió y publicó mucho, en una cantidad semejante a su intensidad”, y consideró que “escribía como respiraba y bebía”. Fue capaz de hacernos subir al cielo y descender hasta los infiernos, como lo demuestra su obra literaria y sobre la música [...]

Por su parte, Hugo Aboites, rector de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, aseguró que fue un destacado profesor de dicha casa de estudios durante diez años, donde dejó una huella muy profunda. Además, destacó su labor en el

¹⁰ Véase el apartado 2.4.1. “La écfrasis musical”, del capítulo 2 de esta tesis, para conocer más sobre dicho término.

Programa de Educación Superior para Centros de Readaptación Social en la Ciudad de México (Instituto Nacional de Bellas Artes).

Cabe mencionar que durante dicho homenaje, la viuda Coral Rendón y su hijo León Ruvalcaba anunciaron la creación de la Fundación Eusebio Ruvalcaba, dedicada a preservar y difundir su obra.

1.2. Recepción crítica

Al día de hoy, los estudios académicos, tesis y crítica literaria sobre Eusebio Ruvalcaba son bastante escasos. En el ámbito de las tesis, podemos encontrar la de licenciatura, de Carlos Ernesto Murillo Hernández, “Eusebio Ruvalcaba, el escritor, sus letras, su alma: entrevista de semblanza” (2005), y las dos tesis escritas por Francisco Blas Valencia Castillo, la de licenciatura: “Eusebio Ruvalcaba: hacia una literatura vivencial” (2010) y la de maestría: “La música en la literatura de Eusebio Ruvalcaba. Análisis de la novela *Desde La Tersa Noche*” (2012); estas tres tesis fueron sustentadas por alumnos de la UNAM y han servido de apoyo a nuestra investigación.

Por otra parte, la Fundación para las Letras Mexicanas, en su *Enciclopedia de la literatura en México*, incluye a Eusebio Ruvalcaba y esboza un panorama bastante útil. Su mayor aportación es ofrecer la bibliografía completa de Eusebio Ruvalcaba, con fechas exactas de publicación, sus méritos literarios y un listado de las distintas ediciones que se han hecho de sus obras.

Nos parece importante mencionar que en la edición conmemorativa de la segunda edición de la novela *Desde la tersa noche*, realizada por Nitro/Press y la Universidad Autónoma de Nuevo León, en 2013, se agregaron varios apartados extras, en los que se encuentra una recopilación de textos escritos por periodistas, escritores, y amigos cercanos a Ruvalcaba, entre ellos Vicente Quirarte, Isaac Mosqueda, Emiliano Pérez Cruz, y ‘Pita’ Cortés, entre otros. En el apartado titulado “Con los ojos de Eusebio”, escrito por la productora de Radio Educación, y amiga cercana de Eusebio Ruvalcaba, Pita Cortés, podemos leer:

[...] le dije a Eusebio: “con tus libros he visitado mundos habitados por el dolor y la miseria humana, pero también has tenido la generosidad de tender puentes que me permiten cruzar a espacios de belleza donde sólo hay música”. Así lo hice cuando terminé de leer nuevamente *Desde la tersa noche*, obvio, era obligado escuchar el concierto de Brahms (*Desde la tersa*, 157).

En estos mismos anexos encontramos el prólogo a la segunda edición, escrito por Isaac Mosqueda, donde escribe que si bien la novela es aparentemente sencilla, en realidad

[...] encierra una especie de totalidad expresiva porque trata de todo lo que sucede en las honduras del alma humana. En ella se encuentra el quebranto del ser. Por ella vagan personajes simples, comunes, terriblemente complejos [...] La profundidad no significa sino haber llegado al punto más bajo de uno mismo. Por ello, la literatura de Ruvalcaba es profunda, porque sus personajes son la representación de la caída. Una caída que se convierte al mismo tiempo en la propia salvación [...] Como en Baudelaire, como en Bukowski. Los libros de Ruvalcaba siempre nos dejan un absoluto sentimiento de fatalidad. Nada sucede sin razón, pero tampoco sucede por ella (*Desde la tersa*, 135-137).

El texto que encontramos, en el ya mencionado anexo de *Desde la tersa noche*, escrito por Vicente Quirarte, proviene de una publicación que hizo en la *Revista de la Universidad de México* en 2012, y que originalmente fue leído en la presentación del libro *El silencio me despertó*, de Eusebio Ruvalcaba, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, incluimos el siguiente fragmento:

De las invaluable cosas que me dejó mi padre, una de las que más atesoro y agradezco es la fraternidad de Eusebio Ruvalcaba. Alumno del maestro Quirarte en la Facultad de Filosofía y Letras, Eusebio le preguntó dónde podía conseguir empleo. Don Martín le respondió que necesitaba quien lo ayudara a ordenar sus papeles y sus libros. Más estúpidos de lo que somos ahora, mis hermanos y yo agradecemos que alguien llegara a relevarnos de la que entonces veíamos como insoportable esclavitud.

Puntualmente, al filo de las cuatro, Eusebio se presentaba en la casa, sin haber comido y sin decir a nadie que no había comido. A veces mi padre estaba haciendo lo propio. Mi madre, doña Luz, naturalmente, invitaba a Eusebio a sentarse. Él, naturalmente, no aceptaba. Eusebio no olvida que papá comía con delectación contagiosa un arroz colorado que sólo las mamás saben preparar como se debe y que no había coca-cola más fría ni más deseada que la que don Martín Quirarte hacía eucarísticamente parte de sí frente al estoicismo republicano del que iba a convertirse en el primero de sus alumnos. Me atrevo a contar la anécdota anterior y a invadir la intimidad de Eusebio porque lo pinta de cuerpo entero y porque entre los innumerables libros que ha publicado, *El silencio me despertó* es el más personal y el más completo.

Eusebio nos traslada de las cimas más sublimes de la música a la piquera vil donde a la luz del caballo retrocede la sombra. No la bohemia estéril y autocomplaciente: la lucidez de la herida del día o aquella joya de la que somos despojados: paraísos perdidos y epifanías fugaces emanan de cada una de estas

páginas por las que agradecemos a Eusebio Ruvalcaba su existencia (Quirarte 43-44).

También hay que mencionar el comentario que Enrique González Rojo Arthur emite en el posfacio de *Mariana con M de música*, donde afirma que la poesía de Eusebio Ruvalcaba es “una poesía de enorme belleza y hondos alcances. Que yo recuerde, no hay nada semejante en la poesía mexicana. Nadie ha tenido la valentía de desnudarse poéticamente en público, mostrar sus llagas, darle rienda suelta a todo tipo de palabras hasta las más obscenas y soeces” (Ruvalcaba, *Mariana* 110). Este comentario nos permite apreciar la necesidad de adentrarnos en la obra de Eusebio Ruvalcaba y estudiarla. Además, si bien estos pequeños ejemplos no reflejan, o al menos no del todo, una postura totalmente crítica y objetiva, al menos sí dejan en claro que Eusebio Ruvalcaba era apreciado por personajes destacados del ámbito académico y editorial. Además de las tesis ya mencionadas líneas arriba, no hay más estudios al respecto. He aquí la importancia de nuestra investigación, ya que, si bien no pretende abarcar la totalidad de la obra, sí busca sentar un precedente para futuros estudios e investigaciones, que tengan como objeto la obra de Eusebio Ruvalcaba.

1.3. Tópicos principales

El legado literario que dejó Ruvalcaba es vasto y estudiarlo por completo no es algo que pretendamos en este trabajo, sin embargo, es importante mencionar que el estilo literario de Ruvalcaba era muy particular. Al respecto, Valencia Castillo nos dice que la originalidad

estilística de Ruvalcaba provenía de tres aspectos fundamentales: los contenidos temáticos, como la música, el alcohol y las mujeres, de entre los cuales destaca la música por encima de los demás; el trasfondo autobiográfico presente en los textos de Ruvalcaba, así como su forma coloquial de escribir; y una marcada visión estética proveniente del Romanticismo (Valencia, *Música en la lit.* 5).

Otro aspecto de vital importancia son las influencias literarias de Ruvalcaba, comenzando por Enrique González Rojo Arthur, quien, como ya se dijo, acercó a Ruvalcaba a la poesía. El texto “Metafísica urbana”, incluido en el libro *El viento me pertenece un poco. Antología de poemas (1972-2008)*, de Enrique González Rojo Arthur, nos puede servir como ejemplo para observar algunas similitudes estilísticas entre González Rojo y Ruvalcaba, como es el uso de un registro vulgar:

Llegué, como todas la mañanas, todos los días, a la pinche terminal de los autobuses para comenzar mi recorrido, mi chamba de un día sí y otro también. Agarré con las manos entumecidas el volante desde las cinco o antes o eso parecía por la oscuridad.

Calenté el motor y salí como alma que lleva el diablo. Dentro de un rato el pasaje ojete va a llenar el camión. Y tengo que manejar y cobrar y cobrar y manejar. Dentro de un rato, maldita sea, esta nave va ir atiborrada de gente como un mitin ambulante [...]

Qué padre ayer en la noche. Voy a volver a pensar todo, con detalle, como si alguien me lo contara. Subí por la escalera. Desde el techo de mi casa vi su ventana. La vi llegar. Se estuvo peinando o arreglando el pelo. Se desvistió despacito. Qué chulas piernas. Y las chichis. Nunca hubiera imaginado lo grandes, blancotas y duras que están. La canija apagó entonces la luz (González Rojo 102-104).

La lectura de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo también marcaron la formación de Ruvalcaba, así como su paso por el CEM, en 1980, donde conoció a George Hal Bennett, un escritor norteamericano que tomó a Ruvalcaba como discípulo y del cual nos habla en un ensayo de su libro *Temporada de otoño*¹¹:

Pues bien, en cierta ocasión salía del Centro cuando de repente un individuo me llamó por mi nombre: “¿Tú eres Ruvalcaba?”. Sí, le respondí. Pero no era un hombre común y corriente. Gringo hasta las cachas, George Hal Bennett, además de negro, era delgado y muy alto, cuando menos de un metro noventa de estatura. Y enseguida añadió: “Tus cuentos tienen errores técnicos que nadie más que yo puede corregir. Ni Rulfo ni nadie lo puede hacer [Juan Rulfo, Salvador Elizondo y Panchito Monterde eran los asesores literarios del Centro]. Sólo yo. ¿Quieres trabajar conmigo, sí o no?”. Sí, claro, asentí. [...] como a las tres de la mañana sonó el teléfono. Era George: “Ruvalcaba, te quiero aquí en este momento. Es hora de trabajar”. ¿George? Sí, George. Le dije que estaba dormido, que si podría esperar a las nueve de la mañana. “Si no vienes en este momento, jamás seré tu maestro”, replicó en un tono que no dejaba lugar a dudas. [...] Allí estaba el negro, con mis cuartillas desparramadas sobre la mesa. ¿Cómo conseguiste esto?, le pregunté, pues yo tenía la beca para escribir dramaturgia, no cuento. Es el material que enviaste con tu proyecto, me respondió malhumorado. Ordenó que me sentara, y al instante puso ante mí uno de aquellos cuentos. Lo empezó a leer en voz alta, en un español perfecto, dándole a cada periodo gramatical, a cada frase, y finalmente a cada palabra, un tono mesurado e íntimo. Cuando avanzaba un tanto, se detenía y me indicaba en qué consistía el error. Por fin, al terminar el cuento, hizo una apreciación global en la que destacó lo bueno y lo malo. Y enseguida me ordenó: “Corrige”. Yo le dije que llegando a casa lo haría –para esto

¹¹ Muchos de los textos de *Temporada de otoño* fueron adaptados para la radio, en una serie llamada *52 tips para escuchar música clásica*, producida por Radio Educación en 2011, con Pita Cortés en la producción y Eusebio Ruvalcaba en la locución. Los *podcast* de esta serie están disponibles para su escucha y descarga en la página de Radio Educación: <<https://www.e-radio.edu.mx/52-tips-para-escuchar-musica-clasica>>.

ya eran las cuatro y media de la mañana—, que acaso me hacía falta dormir un rato, pero me detuvo en seco: “Si piensas como un mediocre nunca serás escritor. Toma ese lápiz y corrige ahora”. Y en efecto, me puse a corregir. Esto sucedió innumerables veces. [...] él me enseñó a trabajar con esa exigencia [...] (Ruvalcaba, *Temporada otoño* 111-114).

Como podemos ver, la inclusión de material autobiográfico en los textos de Ruvalcaba es un proceso bastante común. Además de esto, el alcohol también aparece en la consolidación del estilo de Ruvalcaba, no sólo como un estimulante sino también como un elemento narrativo que nos acerca a la condición misma del ser humano, ya que el estado etílico es una forma de conciencia alterada que puede crear una desinhibición de la personalidad. Al respecto, Ruvalcaba nos dice, en una conferencia dictada en el FARO Milpa Alta: “el alcohol me abre las puertas de mi ser más profundo y más abyecto, más bajo y más asqueroso. Me permite verme a mí mismo sin complacencias y entonces saco de ahí un cuento, otro cuento [...]”. Si la música es la vía principal por la que encamina su creatividad, el alcohol es la puerta a dicho camino, pero también un poderoso recurso narrativo pues nos permite observar a los personajes en toda su crudeza, sin escatimar. Todo esto, aunado a una gran cantidad de material autobiográfico y vivencial, crea un estilo único, propio de Ruvalcaba, pero también crea una literatura dura, en la cual la naturaleza humana es visible y palpable, y es ahí, en lo más profundo del hombre, que la música encuentra su justificación, como aliciente al alma y única verdad:

Que mi vida fluya o no, me da igual. Que mi vida corra como el agua dulce de un río o se detenga como el agua estancada de un charco me tiene sin cuidado. Escribo por otra razón. Porque me gusta imaginar vidas diferentes de la mía, más

sórdidas o más intensas, más curtidas o más viscerales. Como se quiera. Pero al fin y al cabo vidas provenientes del compartimiento de mi imaginación. En donde todo es posible. En esa convivencia caben todos: el desalmado y el piadoso, el noble y el soberbio. Como los contrastes musicales en una sinfonía de Brahms (*Cerveza de nombre* 132).

Por otro lado, la presencia de la mujer como motivo en los textos de Ruvalcaba es constante, sobre todo en su poesía, por ejemplo, en *El frágil latido del corazón de un hombre* (2006), *Mariana con M de música*, *Nina* (2011), etcétera. Esto es algo que estudiosos como Francisco Valencia Castillo han señalado, sin embargo, nosotros consideramos que ese no es en sí el tópico recurrente, sino el placer y la sensualidad. Esto podría cobrar más sentido si tomamos en cuenta que el alcohol es también una fuente de placer. En varios textos, Ruvalcaba habló sobre el placer de consumir alcohol, lo aliciente del estado etílico y sobre la sensualidad que despierta en quien lo consume; de la misma manera, la música es el mayor y más placentero estímulo para Ruvalcaba. No en pocos textos expresó este pensar y es precisamente por esta relación entre la sensualidad, el alcohol y la música que la literatura de Ruvalcaba se nos muestra como una la lucha entre el deseo, la pasión y el dominio de sí mismo. Muchos de los personajes de Ruvalcaba están motivados precisamente por esta lucha, en la que tienen que enfrentarse a sí mismos y elegir entre uno y otro camino. Ejemplo de ello lo encontramos en novelas como *Todos tenemos pensamientos asesinos* (2013), *El portador de la fe* (2005) y *Desde la tersa noche*, así como en muchos de sus libros de cuento, entre ellos, *Gusanos* (2013) o *Pocos son los elegidos perros del mal* (2012). Es precisamente este dominio de las pasiones lo que llevó a Ruvalcaba a admirar tanto a Brahms, como él mismo mencionó en

una entrevista, refiriéndose a un texto titulado “Serenos en las emociones”, publicado en su libro *Amigos casi solo de Brahms*¹²:

[Entrevistador:] “la pasión no es el estado natural del ser humano, es siempre una excepción o una enfermedad. Las pasiones deben pasar rápidamente o de lo contrario hay que expulsarlas”

[Ruvalcaba:] Esa frase está extraída de una carta que Brahms escribe a Clara Schumann, y es que si alguien lo movía a la pasión era Clara Schumann, pero él de alguna forma ponía siempre tierra de por medio. No en balde había sido la esposa de su gran amigo y mentor, maestro, Robert Schumann. [...] Él por eso decía que de las pasiones mientras más alejado mejor [...]. En mi caso atravieso una dicotomía. Eso ha caracterizado mi existencia. Me suelo prender de una pasión, como de una novela, como de una obra musical, como de una mujer, y de pronto se pulverizan en mi cerebro, en mi corazón y no vuelvo a saber nada de eso. Pero entonces estoy en esa dicotomía, en esa especie de fuerza que se bipolarizara y me jalara con la misma intensidad (Castillo 21’40’’).

Como hemos visto hasta el momento, la literatura de Eusebio Ruvalcaba gira en torno a las pasiones, en especial a la lucha del hombre contra sí mismo. La pasión es el móvil principal en el actuar de sus personajes; la música, el alcohol y las mujeres son temas recurrentes en los que se desarrolla dicho conflicto, y la introducción de material autobiográfico otorga

¹² El texto al que el entrevistador se refiere es “Serenos en las emociones” y fue publicado en el libro *Amigos casi sólo de Brahms* (2014). El texto original dice así: “Amado Brahms: No sé qué habría sido de mi vida sin tu música. Se habla de tu contención pasional. De tu mesura. Tú mismo se lo especificas a Klara Schumann en una carta: «La pasión no es el estado natural del ser humano; es siempre una excepción o una enfermedad. El hombre auténtico, ideal, permanece sereno en la alegría, y en el dolor y la desgracia. Las pasiones deben pasar rápidamente, o, de lo contrario, hay que expulsarlas». Ahora mismo me pregunto si por esa razón te venero (Ruvalcaba, *Amigos* 42).

validez, justificación y realismo a sus escenarios, además de ser un elemento narrativo fundamental.

También resulta interesante observar que aunque a simple vista la literatura de Ruvalcaba puede parecer sencilla, encierra una profundidad y alcances poco estudiados y apreciados hasta el momento. Nos parece lógico sugerir que el estilo literario de Ruvalcaba pudo haber estado influido no sólo por los autores mencionados anteriormente, sino también por escritores como Jorge Ibarguengoitia (por el registro coloquial o prosaico, muy cercano a la oralidad) y Margo Glanz (por el uso constante de material autobiográfico y la presencia recurrente de intertextos)¹³. También hay que destacar que en la literatura mexicana existen múltiples autores que han usado la écfrasis musical. Julio Torri en un ensayo titulado “Beati qui perdunt...!” escribe, entre otras referencias intertextuales a Bernard Shaw y Goethe:

El caballero Tannhäuser que quería ver maravillas, y que fue el último mortal que amaron las diosas, vuelve de Roma, donde el Papa Urbano [...] le condenó al dolor eterno. Pensando en los ojos de Dama Venus, en los que fulgura el fuego del infierno, se encamina al Venusberg. Después se despide de Nuestra Señora, y sublimado por el prestigio de su pérdida eterna, penetra en la montaña. Wagner se apiadó de Tannhäuser y le hizo subir al paraíso [...] (Torri 29).

El ejemplo anterior es, a todas luces, un caso de écfrasis musical atributiva por mención directa, en cuanto alude directamente a Wagner y a su ópera Tannhäuser, y también podría considerarse como una écfrasis descriptiva en cuanto describe el argumento de la misma. Otro ejemplo de écfrasis musical en Torri es el que se encuentra en “Almanaque de las horas”

¹³ Ver el apartado 2.1. Música y literatura.

y en el que hace un símil entre la vida y un acorde musical: “La vida presente está compuesta como de muchas notas. Nos corresponde sin embargo escoger de ellas la que sea dominante en este acorde, que tiene a veces disonancias tan extrañas y desapacibles” (83).

Cuentistas contemporáneos como Roberto Abad en *Orquesta primitiva*, donde no sólo utiliza de la écfrasis al interior de los textos sino a nivel estructural; o *Ensayo de orquesta* de Laura Baeza en el que también podemos notar écfrasis a nivel estructural y, obviamente, al interior de los textos.

El poemario *De cómo Robert Schuman fue vencido por los demonios*, escrito por Francisco Hernández, es también un ejemplo claro, no sólo de la presencia de la écfrasis musical sino también de la importancia que esta tiene dentro de un libro. Veamos unos ejemplos solamente:

Hoy converso contigo, Robert Schumann,
te cuento de tu sombra en la pared rugosa
y hago que mis hijos te oigan en sus sueños
como quien escucha pasar un trineo
tirado por caballos enfermos. [...]
Te persiguen abejas por el campo.
Corres, saltas, vibras, te lanzas al río y,
bajo el agua, escuchas por primera vez
la música de tu alma. [...]
Para volver a la infancia, música de Schumann.
Para que baile Mozart, música de Schumann.
Para clavar una daga, música de Schumann. [...]
—Si pudieras oír la música que gira en mi cabeza,
le decías a Brahms ahorcándolo, sacudiéndolo,
persiguiéndolo por todos los incendios

que adornaban tu casa (Hernández 10, 14, 15, 31).

Otro poeta mexicano en el que podemos encontrar écfrasis musicales es Carlos Isla, quien en su poema “Copias al carbón” escribe:

Con la promesa del Ave María
de Schubert
el espíritu conquistó a la carne [...]
La única noche silvestre
de los civilizados mayas
fue la de Revueltas [...]
Mozart escribió música
antes de saber leer
Yo escribo gruñidos
después de saber leer [...]
EL CUARTETO PARA EL FIN DE LOS TIEMPOS
Podrá escucharse completo cuando hagan las paces
la trinidad y el hombre
Mientras tanto
Messiaen seguirá aboliendo
metrónomos (Isla 22-24).

Otros escritores mexicanos en los que podemos encontrar écfrasis musicales son Marco Antonio Campos¹⁴ (*El señor Mozart y un tren de brevedades*), Rebeca Mata¹⁵ (*Lágrimas*

¹⁴ Marco Antonio Campos nació en la Ciudad de México en 1949. Ha ganado premios como el Xavier Villaurrutia (1992) y la Medalla Presidencial Centenario de Pablo Neruda (2004).

¹⁵ Rebeca Mata nació en la Ciudad de México en 1958. Publicó en 2011 un libro titulado *Lágrimas sonoras*, en este se pueden hallar múltiples ejemplos de écfrasis a lo largo de todo el libro.

sonoras), Antonio Ramos Revillas¹⁶ (*El cantante de muertos*), Leonarda Rivera¹⁷ (*Música para destruir una ciudad*), Mariana Orantes¹⁸ (*La pulga de Satán*), entre otros. En su edición conmemorativa de su treinta aniversario la revista *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* publicó una antología de cuentos cuya temática principal fuera la música y en donde podemos encontrar autores como Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Anton Chejov, Charles Bukowski, Vladimir Nabokov, Giovanni Papini, entre otros.

También nos parece interesante resaltar que, si bien Ruvalcaba afirmaba que él se había alejado de los círculos y corrientes literarias, existía cierta similitud estilística entre él y algunos de sus contemporáneos, como es el caso de Luis Zapata y su novela *El vampiro de la colonia Roma* (1978), y Elmer Mendoza, escritor de *Un asesino solitario* (1999), tanto por el registro lingüístico de los personajes, los temas, los espacios marginales, los motivos, etcétera. Otra influencia importante para Eusebio Ruvalcaba es la de los escritores rusos, Dostoievski por encima de todos, así como la literatura estadounidense en general, autores pertenecientes a la generación perdida, la literatura sureña, los posmodernistas, entre otros, desfilan por sus páginas continuamente. De esta manera, podemos no clasificar, sino más bien ubicar el contexto literario en el que Ruvalcaba estaba inmerso, así como algunas

¹⁶ Antonio Ramos Revillas nació en Monterrey en 1977. Ha ganado reconocimientos como el Premio Nuevo León de Literatura, Premio Nacional de Cuento Joven Julio Torri, Premio Nacional de Cuento Salvador Gallardo Dávalos, entre otros.

¹⁷ Leonarda Rivera nació en Michoacán en 1984. Ha sido becaria del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes en varias ocasiones.

¹⁸ Mariana Orantes nació en la Ciudad de México en 1986. Ha sido becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en su programa Jóvenes Creadores, y fue ganadora del Premio Nacional de Cuento CONAFE (2011).

posibles influencias literarias que nos permitan comprender de dónde y cómo es que se nutrió la obra de Eusebio Ruvalcaba.

El hecho de que Ruvalcaba se haya alejado de corrientes y escuelas literarias tiene que ver con que él no se veía a sí mismo como un escritor de altos talles. En parte porque prefería la compañía de los beodos y prostitutas de los barrios a la de los académicos e intelectuales, pero también porque, como mencionó en más de una ocasión, buscaba el momento para escaparse, alejarse de todos y dedicarse a escuchar música. Si bien podemos encontrar referencias musicales de tipo popular en sus textos (José José, John Lennon, Leonard Cohen, etc.), lo más común es hallar referencias de lo que se conoce como música culta o clásica (también llamada música académica). No hay duda de que Ruvalcaba poseía un conocimiento vasto de la historia y el repertorio musical. En sus textos encontramos compositores de todas las épocas: renacentistas, como Carlo Gesualdo; barrocos, como Johann Sebastian Bach y Antonio Vivaldi; clasicistas, como Wolfgang Amadeus Mozart y Franz Joseph Haydn; pero, sobre todo, pululan compositores pertenecientes al periodo romántico de la música, el cual abarca *grosso modo* los últimos diez años del siglo XVIII y todo el siglo XIX. De esa manera, vemos desfilar por sus páginas a compositores como Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Robert Schumann, Franz Berwald, Niccolò Paganini, Franz Liszt y Richard Wagner, entre otros. Pero por encima de todos y con mayor frecuencia, nos topamos con el alemán Johannes Brahms, compositor icónico por el cual Ruvalcaba manifestó una admiración absoluta y al que retrató en múltiples textos. En un ensayo titulado ‘Casa Brahms’, de su libro *Temporada de otoño*, se puede leer:

Decenas de veces he tratado de explicarme por qué admiro tantísimo a Brahms. Frente a la hoja en blanco –fedataria insobornable– trataré de hacer una confesión, como si me estuvieran aplicando los santos óleos y no tuviese más remedio que decir la verdad, sólo la verdad y nada más que la verdad.

La primera razón es que se trata de una admiración heredada. Cuando era niño, solía preguntarle a mi padre cuál era su compositor favorito. No dudaba en contestarme: “Brahms. Beethoven es más intenso, pero prefiero a Brahms. Mozart es más dulce, y de pronto más trágico, pero me quedo con Brahms. Porque él tiene todo eso”.

La segunda es que siempre encontré en ese compositor una caricia que se amoldaba perfectamente a mi cuerpo y que me hacía sentir enormemente bien. Y esto tiene motivos de peso. Sucede que desde que estaba yo en el vientre de mi madre, la escuchaba tocar las tres sonatas para violín y piano, desde luego con mi padre al violín. [...]

La tercera es que Brahms está estrictamente alejado de lo vulgar, así como de la superficialidad. Es difícil concebir músico más perfeccionista [...] (*Temporada otoño 287-288*).

Como podemos apreciar en todo lo anterior, la música se integra a Ruvalcaba no sólo en su literatura y en sus gustos personales, sino también en su identidad. Muchos de los recuerdos de su infancia están ligados a la música, desde el hecho mismo de que sus progenitores hayan sido grandes músicos. En un texto intitulado “Este soy yo”, incluido en su libro *Al servicio de la música*, Ruvalcaba se define a sí mismo en una lista de 101 obras musicales, en las que encontramos tríos, cuartetos, sinfonías, conciertos: “1) Sonata *Hammerklavier* para piano de Beethoven. [...] 18) Quinto Concierto para violín de Mozart. [...] 23) *Variaciones Goldberg* de Bach. [...] 26) Concierto para violín de Sibelius. [...] 34) Sonata para violín y piano op.45 de Grieg. [...] 52) Concierto para violín de Brahms. [...] (*Al servicio 187-190*). Algo que podemos resaltar de dicho texto es que en él encontramos muchísima música para violín,

algo que no nos sorprende si recordamos que su padre fue el insigne violinista Higinio Ruvalcaba, el cual además de haber sido *concertino* de la entonces Orquesta Sinfónica de México (hoy Orquesta Sinfónica Nacional) fue primer violín del mundialmente conocido Cuarteto Lener¹⁹, el cual estaba integrado por Joseph Smilovits en el segundo violín, Sándor Roth en la viola e Imre Hartman en el violonchelo. En más de una ocasión, Ruvalcaba dedicó o escribió textos cuyos personajes eran los integrantes del cuarteto Lener; tal es el caso de “El Cuarteto Lener”, publicado en *Con los oídos abiertos*, “Una tarde de cuarteto”, incluido en *Al servicio de la música*, o “Smililovits”, en *Elogio del demonio*, por mencionar algunos.

Como veremos más adelante, todos estos rasgos estilísticos hallan su lugar en los textos de *Una cerveza de nombre Derrota*, y podremos observar cómo es que el vasto conocimiento del mundo musical que poseía Eusebio Ruvalcaba influyó no sólo en sus temas sino también en la estructura del mismo, siendo dicho libro un ejemplo más de la extrapolación de las formas musicales en formas literarias o, como veremos a continuación, un caso de éfrasis musical.

¹⁹ El Cuarteto Lener se funda en Budapest, Hungría, en 1918. Fue el primer cuarteto en realizar una grabación íntegra de los cuartetos de Beethoven. Higinio Ruvalcaba ingresa al Cuarteto Lener tras perder este a su fundador y primer violín: Jenő Lener.

Capítulo 2. La éfrasis literaria y la éfrasis musical

En este capítulo, vamos a adentrarnos en el concepto de éfrasis y éfrasis musical, en su origen y en las distintas metodologías para estudiarlas y que han surgido a partir de la segunda mitad del siglo XX. Comenzaremos haciendo una revisión del concepto de intertextualidad, así como de los distintos enfoques desde los cuales se ha abordado el mismo y los diferentes conceptos que han surgido a partir de los distintos estudios, como son la intermedialidad y la éfrasis musical, ambos vitales para esta investigación. Por último, daremos ejemplos de éfrasis musical en algunas obras de Eusebio Ruvalcaba para demostrar cómo es que su literatura está estrechamente ligada a dicho recurso narrativo, de manera que nos permita introducirnos al análisis de *Una cerveza de nombre Derrota*.

2.1. Música y literatura

Antes de abordar cuestiones teóricas y metodológicas, nos parece imprescindible dedicar unas palabras a cuestiones relacionadas con la codificación del mensaje artístico y los entrecruzamientos entre la literatura y la música. Al respecto, Juan Miguel González Martínez apunta que, debido al mecanismo complejo, por medio del cual se genera el sentido, es prácticamente imposible hablar de un código único que nos permita explicar dicho proceso, sobre todo en mensajes considerados como artísticos, ya que

el mensaje artístico se constituye como un espacio semiótico esencialmente heterogéneo, en el que se actualiza una multiplicidad de elementos sígnicos que se constituyen como tales porque adquieren su valor semántico sobre la base de diversos procesos de codificación (González Martínez, *Los procesos* 71-72).

De esta manera, y siguiendo las ideas de Christian Metz, Miguel González Martínez nos dice que las artes que “no ofrecen un material significativo reductible a un sistema homogéneo y global coincidente con una unidad de código” (74) no permiten que sus elementos se reduzcan a sistemas de oposiciones, lo cual implica que para ser explicadas deban ser tomados en cuenta varios sistemas de códigos distintos; esta cualidad de los mensajes artísticos para contener elementos de varias artes es lo que caracteriza, según Metz, a artes como la música, el cine y la literatura (75).

Este es una de las razones por las cuales se pueden encontrar similitudes estructurales entre obras musicales y escritas, lo que permite que se puedan realizar “«lecturas musicales» de formas literarias y a la inversa” (*Resultado creativo* 19). Metz también afirma que se puede hablar de formas musicales²⁰ en textos cuyos capítulos

guardan entre sí la misma relación de autonomía y dependencia que los movimientos de una sinfonía (*Bajo el volcán* de M. Lowry), las mismas cualidades de carácter y de contraste mutuo de los movimientos de una suite (*Niembsch* de P. Härtling) o los mismos esquemas de recurrencia y diferenciación de las variaciones musicales (*Point counter Point*, de Huxley) (21).

²⁰ La “forma” es la manera en la que el compositor ordena las ideas musicales dentro de una obra musical; se le llama formas musicales a las estructuras genéricas que tradicionalmente ha adoptado los compositores y a partir de las cuales se han compuesto una gran parte de la música. Algunos de estos moldes formales son el canon, la fuga, el tema y variación, la suite, y la sonata, etcétera.

En su tesis “La música en la literatura de Eusebio Ruvalcaba, análisis de la novela *Desde la tersa noche*”, Francisco Valencia Castillo realiza una lectura musical de dicha novela, y afirma que en ella el *Concierto para violín y orquesta* de Brahms no sólo funge como una referencia musical, sino que encarna a cada uno de sus personajes. También nos menciona que, a nivel estructural, se hallan presentes varios elementos propios de la composición musical, como el contrapunto narrativo-musical, la repetición de tema y motivo, entre otros (Valencia *Música en la lit.* 51).

Otro análisis parecido es el que hace María Ángeles Zapata Castillo, en su artículo “Retratos sonoros: Glenn Gould y las *Variaciones Goldberg* desde la literatura”, en el cual menciona la función que realiza la presencia de las *Variaciones Goldberg*²¹ y Glenn Gould²² en dos obras: *El rastro* (2001), de la escritora mexicana Margo Glantz, y en *El malogrado* (1983), del austriaco Thomas Bernhard (Zapata *Entre artes entre*). Por otra parte, Blanca Estela Treviño apunta que, precisamente en la novela *El rastro*, Margo Glantz adopta y aplica una forma musical, el tema y variaciones²³, para estructurar el texto literario (Treviño 159).

Otros ejemplos interesantes de entrecruzamientos entre la literatura y la música se dan en la novela *Estuche para dos violines* (1994), de Arturo Azuela, cuya estructura está

²¹ Las *Variaciones Goldberg BWV 988* son una obra escrita por Johann Sebastian Bach, para clavecín, y que consta de treinta variaciones sobre un tema original.

²² Glenn Herbert Gould fue un pianista canadiense, conocido a nivel mundial como uno de los mejores intérpretes de Bach, sobre todo de sus *Variaciones Goldberg*.

²³ “La *Variación*, como forma musical, consiste en un número indeterminado de piezas breves, todas ellas basadas en un mismo *tema* –que, casi siempre, se expone al principio de la obra –, el cual es modificado cada vez intrínseca o extrínsecamente” (Zamacois 136), su esquema corresponde al siguiente: A’, A’’, A’’’, A’’’’...

dividida en tres partes: 1) Preludio y fuga, *La predestinación*; 2) Toccata y Adagio, ma non tanto, *Las encrucijadas*; y 3) Rondó, con sentimiento e con variacioni, *Las glorias y las condenas*. La historia de esta novela se desarrolla a partir de un acontecimiento verídico, acaecido en 1936, cuando, durante un concierto, robaron el violín *Stradivarius* del violinista Bronislaw Huberman, mismo que no fue recuperado sino hasta cincuenta años después. Por otra parte, en la novela *Una música constante* (1999), escrita por Vikram Seth, la música no sólo juega un papel fundamental como cohesionadora de la trama, también sella el destino de los personajes, los caracteriza y los representa. Un ejemplo más sería la novela *El ruido del tiempo* (2016), de Julian Barnes, basada en la vida del compositor ruso Dimitri Shostakovich.

En su libro *Música, literatura y semiosis*, la investigadora Silvia Alonso apunta que la principal dificultad que existe en la comparación entre la literatura y la música está relacionada con la “naturaleza y configuración de cada arte en tanto que son sistema de signos” (Alonso 9) y, por tanto, concierne a la semiología abordar estas cuestiones. Sin embargo, también apunta que uno de los principales problemas a los que se enfrenta, por un lado, la semiología musical, es que su línea de investigación se aleje de los paradigmas lingüísticos y se acerque a la metodología estrictamente musicológica; por otro lado, también existe el riesgo de que ocurra lo contrario, es decir, que la investigación se vuelva totalmente lingüística en denuedo de los elementos musicales (10-11).

Un ejemplo de análisis que da cuenta de la relación existente entre la lingüística y la música es el de las gramáticas musicales, las cuales, a partir de los presupuestos lingüísticos de la morfosintaxis, analizan el lenguaje musical para encontrar paralelismos. En

la introducción a la tesis *La música como lenguaje (una perspectiva lingüística de la armonía tonal)*, Pedro Ayala Sánchez apunta que su investigación es:

una propuesta de análisis y descripción de las estructuras morfosintácticas de la armonía tonal comparándolas con las mismas estructuras en la lengua, ya que el sistema musical tonal es un conjunto de elementos relacionados entre sí por medio de reglas que al igual que en la lengua, es resultado de una codificación teórica derivada del uso práctico del mismo (Ayala 4).

Asimismo, Ayala afirma que el lenguaje musical puede abordarse a partir de los conceptos desarrollados por Jakobson, sobre los niveles de la lengua: fonético-fonológico, morfosintáctico, semántico y pragmático, y nos proporciona ejemplos de algunos estudios relacionados, como el de las retóricas musicales. Al respecto, Rubén López Cano, en su libro *Música y retórica en el barroco*, escribe que entre 1535 y 1792 se escribieron varios tratados musicales titulados *música poética* y que tenían como objetivo adoptar los modelos, principios y métodos de la retórica y la poética (López 7). Sin embargo, esta clase de estudios, si bien resultan imprescindibles para describir el funcionamiento de los elementos musicales y el lugar que ocupan dentro del discurso sonoro, se mantienen insertos dentro de los análisis formal-estructuralistas, y excluyen u obvian la parte comunicativa del mismo, por ello, como mencionamos líneas arriba, el acercamiento que nosotros hacemos a partir de la semiología nos permite estudiar una parte poco abordada hasta ahora y hacer una descripción de las relaciones semiológicas existentes entre la literatura y la música, por medio del recurso narrativo de la éfrasis, el cual, cabe señalar, era considerado como una figura retórica en la antigüedad.

2.2. Aproximaciones al concepto de texto

En la introducción al primer capítulo del libro *Análisis del discurso, hacia una semiótica de la interacción textual*, encontramos que la semiótica ha sido concebida tradicionalmente como la “doctrina, teoría general o ciencia de los signos” (Lozano *et al.* 15), y que ha sido desarrollada a partir de las ideas de Charles Peirce y Ferdinand de Saussure. Se ha llegado a pensar que su objeto de estudio no es sólo el signo, sino los sistemas sgnicos, sus funciones y la manera en la que estos crean sistemas de significación, a partir de las relaciones que establecen entre sí.

Según Lozano *et al.*, el texto es concebido como una “secuencia de signos, que produce sentido”, y el estudio de los textos, centrado en lo que estos hacen, más que en lo que representan, entra en el campo de lo que se denomina semiótica textual (16).

A la habilidad que poseen los lectores para reconocer la coherencia de un texto, independientemente de su forma lingüística, se le ha llamado competencia textual, concepto a partir del cual se deriva el término de competencia intertextual, y que es la habilidad de leer un texto, tomando en cuenta la experiencia que se tiene de otros textos (21). De manera que la interpretación de un texto “está sujeta no sólo a la *recuperación* de la información semántica que el texto posee, sino también a la *introducción* de todos aquellos «elementos» de lectura que el sujeto puede poseer, incluidos dentro de lo que hemos llamado competencia textual” (27).

Por lo tanto, es necesario que el lector realice una lectura activa, es decir, que participe no sólo decodificando el contenido sino también llenando los vacíos que el texto tiene. Sin dicha participación por parte del lector, la decodificación del texto queda

incompleta y, por tanto, se pierde gran cantidad de significado (28). Aquí nos parece necesario introducir el concepto de contexto, el cual “ha servido tradicionalmente de puente para relacionar las estructuras del lenguaje con las estructuras sociales [...] si no se tomase en cuenta, las expresiones lingüísticas adolecerían de una necesaria ambigüedad, cuando no de completa incomprendibilidad” (43).

2.3. Aproximaciones al concepto de intertexto

Fue a finales de la década de 1960 y principios de 1970 que comenzaron a surgir una serie de estudios que, a diferencia de las corrientes formalista-estructuralista, se adentraron en el análisis de las obras literarias desde su dimensión comunicativa, es decir, semiótica. Este nuevo modelo de análisis introdujo al emisor, al receptor y sobre todo a los demás sistemas de signos, en contacto con la obra literaria. Viñas afirma que “el análisis semiótico procura desmontar un proceso que se inicia con la codificación por parte el emisor y termina con la descodificación por parte del receptor” (Viñas 467). Esta nueva visión llevó a estudiar las obras literarias no tanto como objetos en sí, sino como parte un proceso de comunicación, lo cual también las acercó a otros sistemas de signos no lingüísticos, es decir, a otras artes.

Según Viñas, Yuri Lotman afirmaba que el proceso de producción de sentido en una obra literaria no dependía totalmente del texto en sí, sino también de factores tales como el contexto sociocultural, las ideologías estéticas y sobre todo de la relación que establece el texto con otros textos (Viñas 474). Si bien el estudio de las relaciones que establecen los distintos textos con otras obras literarias es antiguo, el concepto de intertextualidad, acuñado

por Julia Kristeva a partir de las ideas de Bajtín sobre el dialogismo y la polifonía²⁴, data de principios de 1970 y hace referencia a la manera en la que se establecen relaciones entre obras, no sólo a partir de citas literales, sino también de alusiones y referencias. De modo que “el mecanismo intertextual no afecta por igual a todo tipo de textos; hay tipos de textos que dependen de la intertextualidad en un grado muy alto, tanto en su producción como en su recepción” (Martínez 38).

Otra aportación significativa a la teorización de la intertextualidad la realizó el francés Gérard Genette, en su libro *Palimpsestos* (1982). En este, Genette clasifica las distintas formas en que se establecen las relaciones “transtextuales”, como él las llama, y que son cinco:

Intertextualidad [...] una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro [...] [2] la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.[...] [3] *metatextualidad*, es la relación – generalmente denominada «comentario» – que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. [...] [4] el más abstracto y el más implícito, es la *architextualidad* [...] se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual [...] de pura pertinencia taxonómica [...] [5] *hipertextualidad*. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que la metáfora se injerta de una manera que no es la del comentario (Genette 10-14).

²⁴ Julia Kristeva utilizó por primera vez el término en un artículo publicado en 1967, mismo que incorporó a su *Semiotiké* en 1969 (Martínez 56).

Según Susana Ortega, Genette plantea que un texto siempre está vinculado a otros, de una u otra manera, y estas relaciones serán más o menos explícitas. Así, la intertextualidad, será la identificación, por parte del lector, de las relaciones que existen entre un texto y otros, anteriores o posteriores; estas relaciones se manifestarán por medio de citas, referencias, alusiones o plagios. La paratextualidad será la relación que establece un texto con los textos que lo rodean, es decir, con los títulos, los epígrafes, las dedicatorias, las notas, los prefacios, las solapas, etcétera. La metatextualidad relaciona un texto con otros sin tener que mencionarlos directamente, por medio del comentario. La architextualidad es, según Genette, la más abstracta de las relaciones transtextuales y hace referencia a la relación que guarda un texto con otros de manera paradigmática o genérica. Por último, la hipertextualidad es la relación que se establece entre un texto A, y que Genette llama hipertexto, y un texto B, al que llama hipotexto, por medio de la transformación o imitación, pero no del comentario (Ortega 27).

Heinrich Plett, como afirma José Enrique Martínez, basándose en la etimología del término, concibió la intertextualidad como “un texto entre otros textos” e indicó que deberían existir una serie de marcadores textuales que permitieran señalar la presencia de un intertexto y delimitarlo (Martínez 75). Hay que señalar que la teoría intertextual depende, como puede verse, de la competencia lectora, es decir, de la capacidad por parte de los lectores para localizar y unir el intertexto con su referente original.

Otro teórico cuyas ideas vale la pena mencionar es el francés Michael Riffaterre, quien diferenció la lectura lineal de la lectura literaria. Para él, la primera correspondía a una lectura superficial en la cual sólo se decodificaba el sentido de las palabras, por lo tanto,

podía realizarse en textos literario y no literarios; la lectura literaria, por otra parte, implicaba una lectura a consciencia del texto y en ella es donde se halla la intertextualidad, ya que la percepción de los distintos intertextos depende de una lectura que tome a consideración el origen mismo de la obra, así como sus fuentes para poder relacionar los distintos subtextos al interior de la obra literaria (141).

Por último, pero no menos importante, están las ideas propuestas por Francisco Quintana Docio que afirman la existencia de tres tipos de textos:

- a) Textos que derivan de otros en su proceso de creación, pero que no dependen semánticamente de ellos, es decir, no remiten a ellos en la lectura para ser comprendidos en plenitud; b) Textos derivados intertextualmente en los cuales la lectura palimpséstica en función de otros previos es necesaria para adquirir un sentido; y c) Textos derivados cuya lectura palimpséstica es más o menos pertinente y plausible para lograr una lectura más enriquecedora (144).

Como podemos observar, la intertextualidad puede operar de distintas maneras en el interior de un texto, ya sea literario o no literario, pero, como ya vimos, depende mucho de otros factores, como la competencia lectora, la injerencia con la que se manifieste en el texto y los distintos tipos de referencias que establezca con otros textos, modelos o autores.

Como ya mencionamos líneas arriba, la intertextualidad no es única de los textos literarios, pero sí depende de una lectura literaria para poder salir a flote, sin embargo, existen distintos tipos de fuentes exoliterarias de las cuales los autores se han ido adueñando y han abrevado de ellas para incorporarlas a sus textos. Tal es el caso de los refranes, canciones, textos periodísticos, científicos, etcétera. Bien podríamos decir que esta clase de intertextos,

cuyas fuentes no pertenecen a medios impresos o literarios, se encuentran en el límite de lo que se considera propiamente un intertexto y de lo que podría entenderse como intermedialidad.

2.4. Aproximaciones al concepto de intermedialidad y écfrasis

La experimentación artística a la que se sometió la literatura durante las vanguardias dio pie a una búsqueda enfocada en encontrar nuevas fuentes para extraer material literario, y las otras artes fueron una fuente principal de donde abrevaron e incorporaron no sólo estilos, sino también estructuras y modelos que, traslapados al terreno verbal, adquirieron la condición de textos. A esta nueva forma de relacionar objetos no verbales con textos se le denominó intermedialidad, y fue considerada una subdivisión de la intertextualidad. La intermedialidad, *grosso modo*, hace referencia a la relación que establece un texto con otros medios no verbales, como las artes plásticas, o la música, por mencionar algunas. Al respecto, Luz Aurora Pimentel afirma que:

[...] si bien la relación intermedial, como la intertextual, también puede darse en las modalidades de la cita puntual y la alusión, el efecto sobre el texto no es de la misma naturaleza. En la cita puntual, el texto verbal citado sufre una serie de transformaciones, debido al nuevo contexto circundante, pero las palabras como tales son las mismas. En el caso del objeto plástico citado la transformación es de otro orden (Pimentel 206).

En la cita anterior, Pimentel hace referencia a la intermedialidad entre la literatura y las artes plásticas para ilustrar la diferencia entre la semiosis generada por un intertexto y la semiosis producida por la intermedialidad. Heinrich Plett considera que la intermedialidad es una subcategoría de la intertextualidad, ya que se trata de “temas, motivos, escenas o incluso estado de ánimo provenientes de un pre-texto y que adquieren forma en un medio distinto” (citado en Robillard 32).

Otro concepto ligado al de intertextualidad e intermedialidad es el de écfrasis. Este último será el concepto medular de nuestra tesis y, por tanto, creemos que vale pena ahondar un poco en su origen y en las distintas formas en las que ha sido estudiado.

El término de écfrasis es de origen griego y esta era considerada como una figura retórica. Hermógenes definió a la écfrasis como la descripción detallada que permitía evocar un objeto de manera vívida y real, sin embargo, con el paso del tiempo, “tales descripciones vívidas tendieron a organizarse en torno a objetos plásticos de tipo figurativo, a tal grado que el concepto terminó significando únicamente la representación verbal de un objeto plástico” (citado en Pimentel 205). Actualmente, y a grandes rasgos, es así como se define a la écfrasis, sin embargo, varios teóricos han desarrollado sus ideas a partir de este concepto y han propuesto nuevas formas de concebirlo y abordarlo.

Uno de los primeros investigadores que trabajó con la écfrasis fue el austriaco Leo Spitzer, quien definió la écfrasis como la “descripción poética de una obra pictórica” (206), sin embargo, como podemos ver, su definición sólo tomaba en cuenta a las artes plásticas. Una definición un tanto más adecuada, nos parece, es la de Claus Clüver, quien considera que la écfrasis es “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema signico no verbal” (206). Para este último, los textos ecfásticos “dependen más de la función

que realizan dentro del marco general en que se insertan que del medio del cual provienen” (Velarde 18). Valerie Robillard considera que abordar la écfrasis desde el marco teórico de la intertextualidad permite “definir y diferenciar diversos tipos de interacción entre las artes” (Robillard 31). Al ampliar el alcance de la intertextualidad a otras artes se consigue un marco teórico comparativo y, de esta manera, “no sólo se enfatiza el texto y su producción, sino también se presta atención a quien lee y sus posibles reacciones ante el texto, reacciones que están determinadas por ciertas marcas textuales” (Artigas 63). Michael Riffaterre llamó a este “reconocimiento por parte del lector de ciertos cortes en el tejido de un texto que señalan la presencia de un intertexto”, como “catacresis”; estas marcas textuales, apunta Robillard, ayudan al lector no sólo a identificarlas, sino que lo “obligan a considerar su relevancia dentro del texto” (32).

Como podemos observar, en las definiciones anteriores, el mecanismo básico de la écfrasis es el de hacer una lectura literaria de un objeto no literario, es decir, convertir las obras pictóricas, las esculturas o a la música en textos. Es en este sentido que la écfrasis puede ser considerada como una forma de intertextualidad ya que, como mencionamos líneas arriba, al verbalizar la idea o forma de una obra visual, esta pasa al terreno de lo escrito y, por tanto, puede ser considerada como un texto, reorganizado y resignificado, y al hacer referencia, por medio de la descripción, de un texto al interior de otro texto, ya sea citándolo, mencionándolo, o aludiéndolo, cumple todas las cualidades del mecanismo intertextual.

La relación que se establece entre el objeto original y la écfrasis requiere de una comparación, por parte del lector, sin embargo, también hay que aclarar que la écfrasis no pretende ni persigue la imitación exacta, sino la resignificación del objeto; el escritor añade, en este sentido, un nuevo significado al reorganizar sus elementos y verbalizarlos,

otorgándole un contexto nuevo. De esta manera, el objeto efrástico amplía su dimensión simbólica, al añadir a su propio contexto, un nuevo significado adquirido durante el proceso de transformación textual. De manera que, como menciona Luz Aurora Pimentel:

El texto verbal confiere significaciones al texto plástico que no necesariamente le son propias, significaciones que forman parte del contexto verbal en el que se inscribe el texto efrástico, de modo que, paradójicamente, si el impulso efrástico tiende, en un primer momento, a una relación analógica con el objeto plástico, a la larga termina ‘pareciéndose’ más a la red de significaciones del contexto verbal que al objeto que pretende representar (Pimentel 208).

Con relación a la forma en que los lectores se enfrentan a un texto efrástico, el teórico W. J. T. Mitchell propone un modelo según el cual la éfrasis se da en tres fases. La primera de ellas la llama “indiferencia efrástica”, y hace referencia al momento en que el lector se topa con el texto efrástico y piensa que este jamás podrá ser capaz de representar el sentido del objeto original por medio del lenguaje verbal. La segunda fase la llama “esperanza efrástica” y afirma que, en este punto, el lector descubre que, por medio del lenguaje verbal, el objeto representado produce un sentido casi idéntico al original, dando como resultado la creación de una nueva forma capaz de sintetizar a ambos. A la última fase de la reacción efrástica, W. J. T Mitchell la llama “miedo efrástico”, y este produce en el espectador una sensación de igualdad entre el texto efrástico y el objeto original, y por lo tanto la división entre ambos desaparece (Artigas 50).

Por último, nos parece relevante mencionar la aportación metodológica que realizó Valerie Robillard a partir del modelo de escalas, desarrollado por Manfred Pfister, y que

permite “ponderar de qué modo y en qué grado un intertexto se halla presente en un nuevo texto” (Robillard 33). Hay que resaltar que el esquema de Robillard adapta las categorías propuestas por Pfister al terreno de la écfrasis. Sin embargo, nos parece vital describir el modelo de Manfred Pfister para comprender mejor el propuesto por Valerie Robillard. Para comenzar, Pfister concibe su modelo de escalas en seis categorías:

- 1) Comunicatividad: esta categoría gradúa al intertexto a partir de la relevancia comunicativa que posea, es decir, al número de pistas que proporcione el texto al lector para que este pueda identificar la presencia de los intertextos.
- 2) Referencialidad: el nivel de intertextualidad será mayor cuanto más tematizado esté el intertexto al interior del texto, es decir, de la injerencia temática que tenga el intertexto en el texto.
- 3) Estructuralidad: esta categoría hace referencia al nivel de influencia estructural que tenga el pre-texto en un texto y su incorporación a él, es decir, que será mayor el grado de intertextualidad si el pre-texto afecta la estructura del texto receptor.
- 4) Selectividad: esta categoría toma en cuenta el tipo de texto y la precisión con la que aparece al interior del segundo texto, es decir, la cita textual será, obviamente, más exacta que una simple alusión.
- 5) Dialogicidad: en ella se “refiere a la tensión semántica o ideológica que se produce entre el texto original y el posterior”.
- 6) Autorreflexividad: esta última categoría problematiza la relación que existe entre el pre-texto y el texto, y reflexiona sobre la conexión que existe entre ellos (33-36).

A partir de este modelo propuesto por Manfred Pfister, Valerie Robillard propone un nuevo modelo diferencial, el cual, como ya dijimos líneas arriba, está enfocado en la écfrasis. Este nuevo modelo retoma las seis categorías anteriores y las complementa.

Para Robillard, la categoría número uno, la *comunicatividad*, y la categoría seis, la *autorreflexividad*, tendrán el mismo sentido que el propuesto por Pfister; la categoría de *referencialidad*, para Robillard, se diferencia de la de Pfister por considerarla como una categoría cuantitativa cuya función es la de determinar qué tanto usa el escritor la obra de arte al interior de su texto; Robillard entiende la *estructuralidad* como el intento de imitación, por parte del autor, para producir una “analogía estructural” respecto a la obra imitada; la *selectividad*, según la entiende Robillard, no difiere tanto del concepto de Pfister, simplemente añade a este la transposición de temas, motivos, estilos y convenciones provenientes de otros medios; por último, la *dialogicidad*, según Robillard, se ocupa de la tensión semántica entre la obra original y su nuevo contexto verbal (33-36).

En resumen, el modelo diferencial propuesto por Valerie Robillard presenta como ventaja el hecho de que “proporciona un medio para clasificar no sólo textos ecfásticos [...] sino también para dar cuenta de aquellos textos cuyas fuentes [...] se hallan presentes de un modo mucho más sutil” (40). De esta manera, la écfrasis será más intensa cuanto más parecida sea con el objeto original, pero sobre todo cuanto más precisa y definida esté en el interior del texto. Así, Robillard complementa el modelo de Pfister, proponiendo uno en el que la écfrasis posee tres categorías principales (descriptiva, atributiva y asociativa), y cada una de ellas abarcaría un grupo de relaciones ecfásticas ordenadas según el nivel de exactitud que presenten con relación al objeto original.

Para Robillard, las relaciones efrásticas que abarcan cada una de estas tres categorías se dividen, a su vez, en subtipos, de manera que, según su modelo propuesto, la écfrasis descriptiva puede aparecer de dos formas: la primera, por medio de la descripción de obras, atmósferas y sentimientos derivados del contacto con el objeto efrástico; y la segunda, por medio el uso de estructuras análogas, es decir, casos en los que se insertan estructuras musicales en estructuras literarias; por otra parte, la écfrasis atributiva se presenta en tres subtipos, a saber: por medio de la mención directa de las obras u objetos efrásticos, por medio de la alusión a compositores y por medio de la inserción de marcas indeterminadas. Esta última es la forma más sutil de establecer una relación efrástica, ya que aunque el lector reconozca las marcas intertextuales en el texto “tendría que pertenecer [...] a una comunidad interpretativa particular para ser capaz de identificar el antecedente visual” (39), o musical, en nuestro caso. En la categoría asociativa de las écfrasis se incluyen dos subtipos: el primero, creado a partir de la copia de estilos artísticos, y el segundo, con base en la inserción de temas y mitos, propios de otras artes o medios.

2.4.1. Écfrasis musical

Como ya se dijo, la intermedialidad es una subcategoría de la intertextualidad que analiza las relaciones establecidas entre un texto y un objeto no verbal, es decir, es el proceso por el cual se establecen ligaduras entre las distintas artes y la literatura. Esta breve definición nos permite deducir la posibilidad de establecer relaciones intermediales no sólo desde las artes visuales o plásticas, sino también con otras artes como la música.

Nos parece importante mencionar que este tipo de relaciones siempre han existido, pero no siempre han sido estudiadas. Se sabe que la literatura fue, desde la época más temprana de la música, una fuente inagotable de inspiración para los compositores. Sin embargo, el periodo histórico que acentuó esta tendencia fue el romanticismo musical. Si bien, para ese entonces, ya existían géneros como la ópera, los madrigales, o los *Lieder*²⁵, que vinculaban la literatura y la música, no fue sino hasta el surgimiento de lo que se denominó como música programática (también llamada música descriptiva) cuando la relación entre ambas artes se hizo más intensa, sobre todo, a partir del nacimiento de lo que se denominó como poema sinfónico (también llamado poema tonal) y que el *Diccionario Enciclopédico Oxford de la Música (DEOM)* define como:

pieza de música orquestal, por lo general en un solo movimiento, basada en un tema literario, poético o extramusical. Producto directo del movimiento romántico que exploraba las asociaciones literarias, pictóricas y dramáticas con la música, el género se originó a mediados del siglo XIX con [Franz] Liszt y pocas décadas más tarde evolucionó en la importante forma de la música programática (Latham 1198).

²⁵ El *Diccionario de la Lengua Española* (2017) define *Lied* como una palabra de origen alemán que hace referencia a una “canción característica del Romanticismo alemán, escrita para voz y piano y cuya letra es un poema lírico” (DLE). Por otra parte, el *Diccionario Enciclopédico Oxford de la Música* lo define como “palabra alemana que significa ‘canción’, cuyo uso se generalizó en el siglo XV. El término *Gesang*, que significa también ‘canción’ [...] se utilizó con menos frecuencia. La *Lied* tuvo su época de oro en el siglo XIX” (Latham 869).

El reconocido director musical, y uno de los pioneros en la interpretación histórica²⁶ de la música, Nikolaus Harnoncourt, en su libro *La música como discurso sonoro*, apunta:

Ya en épocas muy tempranas se intentó utilizar la música para la representación de programas extramusicales. Este terreno marginal de la música es de una extensión considerable, las más diversas formas y métodos se compenetran en él y no siempre son claramente separables; con todo, se pueden distinguir cuatro tendencias principales: la imitación acústica; la representación musical de imágenes; la representación musical de ideas o sentimientos: el habla con sonidos. El atractivo particular de esta música consiste en que todo ello se tiene que representar sin texto, por medios puramente musicales (Harnoncourt 199).

Hay que mencionar que siempre existió la división entre lo que se llamaba música pura (también llamada música absoluta) y la música programática, entendida la primera como aquellas obras musicales surgidas “sin referencia directa a nada que no sea ella misma” (Jacobs 304), sin la intervención de ningún referente externo. El *DEOM* la define como “música carente de emotividad, en un estilo «académico» o «frío»” (Latham 999). La música programática, por otra parte, es aquella que “describe, evoca o alude de otra forma a una fuente no musical, por ejemplo, un poema, una novela, una pieza teatral, un cuadro, un paisaje o una experiencia emotiva explícita” (Jacobs 306). Una definición complementaria la encontramos en el *DEOM*, que, con respecto al concepto de música programática, señala:

²⁶ La interpretación histórica, también conocida como auténtica, se refiere a la ejecución y recreación cabal de las obras musicales provenientes de épocas pasadas no sólo en lo que se refiere a las notas escritas, sino también al estilo, a las técnicas e incluso al uso de instrumentos antiguos, para así poder ofrecer una interpretación fiel de cómo debió sonar aquella música en su contexto original.

Música que expresa una idea extramusical de carácter narrativo, emocional o gráfico. Estrictamente hablando, la música programática debería estructurarse conforme a un plan textual y el término “programático”, de acuerdo con la definición de Liszt, sería “todo prefacio narrado de una pieza de música instrumental, con el que el compositor busca orientar al oyente y evitar que malinterprete el sentido poético, dirigiendo su atención hacia el concepto poético total o parcial de una obra” (Latham 1024).

Todo lo anterior es importante porque nos va a permitir comprender y diferenciar el concepto de écfrasis musical y el de música programática. La musicóloga Siglind Bruhn, al estudiar las relaciones intermediales entre la música y la literatura, propone el término de écfrasis musical para referirse a la “transformación de un mensaje desde un medio a otro, en contenido y forma, imaginaria y significación simbólica sugerida” (Bruhn 53), desde una obra musical a una literaria. También afirma que la écfrasis musical es el equivalente literario de la música programática, en el sentido de que la música programática toma un texto y lo describe con música, mientras que la écfrasis musical realiza el mismo proceso pero a la inversa. Ambos pueden ser considerados como dos casos de intermedialidad y se encuentran íntimamente relacionados entre sí (57).

Al respecto, María Meztli Ávila Sánchez, en un artículo titulado “Ambientes musicales: la representación verbal de la música”, afirma que la écfrasis es un recurso literario que le permite a la literatura expandir su nivel de representación por medio de la incorporación de otros universos artísticos (Ávila 217). Por lo tanto, la écfrasis musical es aquella en la que la literatura expande su nivel de representación por medio de la incorporación del universo musical, ya sean sus compositores, sus obras, sus formas o cualquier otro elemento propio del lenguaje musical. Las distintas maneras en que la écfrasis

musical se puede presentar van desde la simple mención del autor o una obra hasta la cita textual. Ya que, como menciona Ávila, el acto de evocar el nombre de un compositor “puede evocar en el lector una serie de imágenes musicales que van desde recordar la intensidad y la pasión de las interpretaciones [...] hasta las duras condiciones de su vida” (Ávila 219). Para esta autora, la écfrasis musical tiene como principal característica generar un ambiente musical en un texto literario a partir de las asociaciones que establecen los lectores con los temas musicales, así como todas las metáforas musicales (226).

Tal y como se puede ver, la diferencia principal entre el concepto original de écfrasis, que hacía referencia a las relaciones y descripción, casi en su totalidad, de objetos visuales, y el concepto de écfrasis musical es que este último describe las relaciones y las formas en la que se puede describir y extrapolar un discurso musical a uno literario.

A partir de todo lo que hemos visto, y siguiendo las ideas expuestas por Claus Clüver, Valerie Robillard y Siglind Bruhn, principalmente, nosotros concebimos la écfrasis musical como la transposición verbal de cualquier forma o elemento propio de la música; esto incluye no sólo la citación de obras musicales o las descripciones que se hagan de las mismas, sino también la mención de compositores, estados de ánimo, atmósferas y estructuras narrativas que evoquen, aludan o remitan a una forma o fuente musical. Por lo tanto, nuestro método de análisis seguirá el modelo propuesto por Valerie Robillard.

Capítulo 3. *Una cerveza de nombre Derrota*

En este último capítulo vamos a analizar, a partir del concepto de écfrasis musical, el libro *Una cerveza de nombre Derrota* escrito por Eusebio Ruvalcaba y publicado por Almadía en 2005. Veremos cómo es que la écfrasis musical se manifiesta en dicha obra y en cada una de sus secciones, así como la forma en que determina y complementa el sentido de lo expuesto en cada texto.

3.1. Análisis del *corpus*

Para analizar *Una cerveza de nombre Derrota* procedimos a dividir en apartados distintos cada una de las secciones que integran el libro. Describiremos los ejemplos de écfrasis musical que encontramos en los textos de cada una de las secciones.

Cada uno de los casos fue transcrito con su contexto circundante para poder hacernos una idea de lo que se está hablando en cada texto. La extensión de las transcripciones varían dependiendo de la cantidad de información que consideramos necesaria para entender el contexto de cada caso.

Una vez analizadas cada una de las secciones que conforman el libro, procederemos a analizar la macroestructura del mismo para observar cómo es que la écfrasis musical no sólo se manifiesta al interior de los textos, sino también a nivel estructural.

Además del análisis, preparamos un índice en el que se incluyeron todas las obras musicales a las que se alude dentro de *Una cerveza de nombre Derrota*, y cuyas referencias discográficas se podrán encontrar en el Anexo 2 de esta tesis. Esto se hizo con el fin de conocer los objetos ecfrásticos originales y que, de esa manera, se enriquezca la lectura, no sólo de este trabajo sino del texto en cuestión.

3.1.1. Primera sección

La primera sección de *Una cerveza de nombre Derrota* está integrada por cinco ensayos. Es la sección más pequeña de todo el libro, sin embargo, podemos encontrar varios casos de écfrasis musical en su interior. Iremos comentando cada uno de los textos según el orden de aparición en el libro, a saber: “El cuerpo”, “Relaciones peligrosas”, “La Celda 55”, “Una cerveza de nombre Derrota” y “La amiga de mi mujer”. Todos estos textos tienen como temática general la naturaleza humana, es decir, versan sobre el deseo, el placer de la carne, el cuerpo, sobre la frustración e impotencia, y sobre los objetos cotidianos y la relación que creamos con ellos. En los primeros dos textos de esta sección, no se hallaron casos de écfrasis musical. El primer caso lo encontramos en “La celda 55”, un ensayo cuya temática principal es la relación que guarda el hombre con los objetos y cómo estos nos definen:

[...] 2) En realidad los hombres no necesitamos tantas cosas; al revés, necesitamos las menos. Pero nos hacen creer que debemos ganar más y más y más. De este modo sacrificamos lo más importante, que son los sueños. Cuando las personas entran en esta dinámica dejan de soñar. Aquel político, ¿no soñaba

en su juventud con recorrer su país en moto?; ese solvente hombre de empresa, ¿no soñaba, también en su juventud, jamás trabajar por dinero? Si no es por el dinero, no entiendo cómo un hombre es capaz de dejar sin trabajo a otro. La verdad de las cosas es que la mayoría se engaña y se antepone los hijos como excusa para consumir, siendo que lo mejor que puede heredar es algo que está a la mano de todos: un poco de poesía, un poco de música y un tanto cuanto de conocimiento. Armas que procuren un poco de alivio para enfrentar los momentos difíciles. Jamás un BMW va a consolar el corazón como lo hace la *Pasión según san Mateo* de Bach [...] (Ruvalcaba, *Una cerveza* 20).

Como podemos observar, en este ejemplo se encuentran dos casos de éfrasis musical, la primera hace referencia a la *Pasión según san Mateo BWV 244*²⁷ del compositor alemán Johann Sebastian Bach (1685-1750). Según el modelo de escalas propuesto por Valerie Robillard, estamos ante un caso de éfrasis atributiva ya que, como vimos en el capítulo anterior, el nombrar una obra musical, hacer alusión a ella o introducir marcas indeterminadas entra en esta categoría. La segunda éfrasis no es tan visible, ya que se trata de una éfrasis atributiva por marcas indeterminadas, y la encontramos en la mención de la marca alemana de automóviles BMW, cuyas siglas se parecen a las utilizadas para catalogar las obras de Bach: BWV. Recordando lo que se dijo sobre este tipo de éfrasis, es la forma más débil de referencia ya que requiere de un conocimiento previo muy específico, si el lector desconoce las siglas pertenecientes al catálogo de las obras de Bach, le resultaría imposible detectar la referencia.

²⁷ “Abreviatura de Bach-Werke-Verzeichnis, título informal que se da al catálogo temático de las obras de J. S. Bach, diseñado por el bibliotecario de música alemán Wolfgang Schmieder (1901-1990) y publicado en Leipzig, en 1950. Normalmente, la gente se refiere a las obras de Bach mediante un número BWV” (*DEOM* 244).

Más adelante, en ese mismo ensayo, encontramos otros casos de écfrasis musical:

[...] 5) Habrá que detenerse en las quintas. Y con esta palabra no hago alusión a aquel cuarteto celeberrimo de Haydn, llamado justamente así, *Las Quintas*, por su tema fácilmente reconocible que transcurre en periodos de quintas, ni menos a aquellas residencias para el obligado descanso de fin de semana de familias modestas, casonas que aún se ven por Tlalpan, y que hasta nombre propio tenían: Quinta Esther, Quinta Margarita. No; estoy hablando de las sinfonías signadas por el número cinco, y que, curiosamente, son obras maestras, siempre bajo la antorcha beethoveniana: la quinta de Beethoven, la quinta de Schubert, la quinta de Nielsen, la quinta de Prokofiev, la quinta de Shostakovich... (20).

Nuevamente, nos encontramos con otro caso de écfrasis atributiva por mención directa, al nombrar el *Cuarteto no. 61 en re menor, op.76/2 Hob. III: 76*, compuesto en 1797, por el austriaco Franz Joseph Haydn (1732-1809), el cual es conocido como ‘Las Quintas’, y aquí, a su vez, introduce otra écfrasis, pero esta es del tipo descriptiva, al mencionar que se le nombra de esa manera por su tema musical²⁸ “fácilmente reconocible que transcurre en periodos de quintas”²⁹; la écfrasis aparece justo por describir dicha cualidad estilísticas del cuarteto: el movimiento por quintas con el que inicia el primer violín (la-re, mi-la) y que posteriormente repite.

En ese mismo párrafo, encontramos otro caso: cuando dice que con quintas se refiere a las sinfonías “signadas por el número cinco”, estamos ante una écfrasis atributiva por

²⁸ Se le llama tema a la unidad sintáctica musical, superior a la frase, que posee una continuidad melódica y rítmica completa, es decir, constituye por sí mismo, una idea musical completa y que integran, por lo general, las partes más importantes de una obra.

²⁹ Se le llama quinta a la distancia interválica que existe entre dos sonidos, a razón de tres tonos y medio.

alusión, al realizar esa asociación entre los distintos significados que podía tener ‘Las Quintas’; enseguida encontramos otra écfrasis atributiva, pero esta vez por mención, justo cuando hace referencia a la quinta sinfonía de Ludwig van Beethoven (1770-1827) , Franz Schubert (1797-1828), Carl August Nielsen (1865-1931), Sergei Prokofiev (1891-1953) y Dimitri Shostakovich (1906-1975). Hay que mencionar que fue a partir de Beethoven que las quintas sinfonías cobraron un gran peso simbólico, ya que por lo general se esperaba que los compositores presentasen obras maestras en dichas sinfonías.

El último caso de écfrasis musical presente en este ensayo lo hallamos en el párrafo final.

9) Supongamos que fui un hijo deseado, ¿pudo faltarme algo en el vientre de mi madre?, ¿puedo haber vivido época más feliz, como cualquier ser humano que se espera con amor? Seguramente no; por eso amo tanto la música, porque aún antes de escucharla la sentía a través del cuerpo de mi madre, pianista que se comunicaba consigo misma a través de las *Variaciones Goldberg* de Bach (21-22).

La primer écfrasis aparece cuando menciona a su madre, Carmen Catillo y que, como ya se dijo, era una pianista reconocida, *concertino* de la entonces Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección de Carlos Chávez y la segunda aparece, posteriormente, cuando menciona las *Variaciones Goldberg BWV 988*³⁰, compuestas por Johann Sebastian Bach. En ambos casos se trata de écfrasis atributivas, la primera por alusión y la segunda por mención directa.

³⁰ Ver la nota 2 en el capítulo 2.

En el texto “Una cerveza de nombre Derrota” encontramos sólo un caso de éfrasis musical, de tipo atributiva por mención: “4) Le pregunté a mi mujer: ¿Y si ahorita entrara Beethoven, te acostarías con él? Depende de cómo me lo pidiera, me respondió” (23).

En este pequeño ejemplo, la éfrasis aparece cuando menciona al compositor alemán Ludwig van Beethoven. Simbólicamente, puede leerse que Ruvalcaba intenta usar la importancia histórica de Beethoven para obtener una respuesta afirmativa, sin embargo, esta no es suficiente, sino depende de cómo hiciera la proposición, lo cual resulta interesante si tomamos en cuenta que Beethoven era considerado como una persona hosca y fría en tratos, sin embargo, el mismo compositor se definía a sí mismo como alguien afable y pasional.

En el último ensayo de la primera sección, “La amiga de mi mujer”, encontramos otros casos de éfrasis musical:

1) En una carta dirigida a su familia, escribe Mendelssohn: “Otro conocimiento que me ha encantado trabar aquí [en Milán] ha sido con Herr [Karl] Mozart, un humilde funcionario civil austriaco, pero realmente un músico de corazón y mente. Debe de parecerse mucho a su padre, sobre todo en carácter, pues oye uno en sus labios innumerables observaciones ingenuas y naturales de las que tanto nos conmueven en las cartas de su padre, y no puede uno evitar quererlo desde el primer momento. [...] Una tarde, en casa de los Ertman, cuando se tocó mucha música de Beethoven, la baronesa [Dorothea von Ertmann había sido alumna de piano de Beethoven, astuto zorro que le dedicó su *Sonata para piano opus 101*, ¿o será que los artistas dedican obras a las mujeres a cambio de nada?] me murmuró que tocara algo de Mozart también, pues de otro modo el hijo no estaría tan contento como de costumbre. Cuando terminé la *Obertura de Don Giovanni*, entró en calor por primera vez y me pidió, con su acento austriaco, la *Obertura de la Flauta Mágica* de su padre, que lo encantó como a un niño; no puede uno evitar quererlo [...]”. Y uno se imagina estar bebiendo con el hijo de Mozart, no importa

qué tan pobre diablo fuera, mientras Mendelssohn toca al piano ¡lo que uno le pida!
Faltaba más (25).

En este primer párrafo podemos observar ocho casos de écfrasis musical. El primero de ellos aparece al inicio, cuando Ruvalcaba cita una carta escrita por Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), compositor alemán del periodo romántico, conocido por haber sido mecenas de varios colegas y por haber rescatado y promovido la música de su compatriota Johann Sebastian Bach. Fue nieto del filósofo Moses Mendelssohn e hijo del banquero Abraham Mendelssohn. Se trata de una écfrasis atributiva por alusión.

El segundo caso lo encontramos cuando nombra al hijo del compositor austriaco, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Karl Mozart, y sobre todo cuando habla de las similitudes de carácter entre el padre y su vástago: “Debe de parecerse mucho a su padre, sobre todo en carácter, pues oye uno en sus labios innumerables observaciones ingenuas y naturales de las que tanto nos conmueven en las cartas de su padre” (25). La écfrasis aparece por aludir a Wolfgang Amadeus Mozart, por medio de las similitudes con su hijo Karl, por tanto podemos afirmar que estamos ante una écfrasis atributiva por alusión.

Más adelante, cuando se menciona a Beethoven y su música, especialmente la *Sonata para piano, no. 28, en la mayor, op. 101* (1816), y a la baronesa Dorothea von Ertmann, a la cual, como dice en el texto, dedicó Beethoven dicha sonata, hallamos el tercer caso de écfrasis, también atributiva pero por mención directa de la obra.

Los siguientes dos ejemplos de écfrasis musical también son del tipo atributiva por mención directa y aparecen cuando habla, nuevamente, de Mozart y su hijo, y menciona la

Obertura de la ópera, en dos actos, *Don Giovanni*, KV 527³¹ (1787), y la *Obertura* de la ópera, en dos actos, *La flauta mágica* KV 620 (1791).

En ese mismo ensayo, en otro párrafo, encontramos otros casos de écfrasis musical:

[...] –¿a quién no le gusta oír un chisme?, a mí me encanta, sobre todo cuando involucra a gente que conozco–. Entonces yo le decía: “Fíjate que Cosima Liszt, la hija de Liszt, la que está casada con Hans von Büllow, ¿te acuerdas?, pues esa, la muy jija, dejó a su marido y se fue con Wagner, neto, ¡con Wagner!, ese zotaco perverso y rompecorazones; pero lo peor es que Hans es el más distinguido discípulo de Wagner, además de su bróder. ¿Qué te parece? ¿Verdad que el mundo es infame? ¿Verdad que las mujeres lo pueden hacer a uno pedazos de un solo golpe?”. Y entonces lloraba. Yo. Raudales. Mi pobre amigo trataba de consolarme. En vano. Hasta que se acababa la tarjeta. Como ven, un chisme reciente (25-26).

El primer caso de écfrasis aparece cuando se menciona a Cosima Liszt, hija del pianista virtuoso y compositor húngaro Franz Liszt (1811-1886), y que, en efecto, se casó en 1854 con el pianista y director de orquesta, Hans von Büllow (1830-1894), el cual dedicó gran parte de su carrera a las obras de Richard Wagner. Cosima tuvo una aventura con Wagner y eventualmente abandonó a Büllow para casarse con Wagner, en 1870. En este caso, Ruvalcaba se vale de un acontecimiento histórico que, por su carácter íntimo y moralmente escandaloso, coloca al mismo nivel de cualquier otro ser humano, en la misma situación, a Wagner y a Büllow, quienes, como ya se dijo, eran figuras importantes del ambiente musical

³¹ KV también abreviado K, es la abreviatura usada para numerar las obras compuestas por Mozart. Son la abreviatura de Köchel-Verzeichnis; fue propuesta por Ludwig Köchel (1800-1877). El catálogo original ha sido revisado varias veces por Alfred Einstein, Franz Giegling, Alexander Weinmann, entre otros (*DEOM* 833).

de la época. En este ejemplo, creemos que se trata de una gran éfrasis atributiva por mención directa, pero también de una éfrasis atributiva por marcas indeterminadas, ya que si el lector desconoce la historia completa de este enredo amoroso no podrá relacionarlo con *El idilio de Sigfrido* (1870), un poema sinfónico escrito por Wagner e inspirado por el idílico amorío que tuvo con Cosima, desde 1864, y del cual nacieron sus tres hijos: Isolda von Büllow, Eva von Büllow y Sigfrido Wagner³²; dicha obra fue escrita como regalo de cumpleaños para Cosima.

En otro párrafo leemos:

3) ¿Pero aprecias la grandeza?, le pregunté alguna vez a ese mismo amigo, bróder del alma, cuando oíamos el *Cuarteto XIII* de Beethoven. No me contestó nada. Insistí: Es como si te le quedaras viendo a la catedral de Notre Dame, o a la Metropolitana de aquí, o a la que quieras. A la que sea donde se pueda implorar a Dios (26).

En este ejemplo, encontramos dos éfrasis de distintos tipos: la primera es una éfrasis atributiva por mención directa, al citar el *Cuarteto no. 13, en si bemol mayor, op. 130* (1825) de Beethoven, en seis movimientos³³, una de sus obras más obscuras y complejas, cima de su estilo compositivo; la segunda es una éfrasis musical del tipo descriptivo, por descripción y evocación de la atmósfera de la pieza, al decir que escucharlo “es como si te le quedaras viendo a la catedral de Notre Dame, o a la Metropolitana de aquí, o a la que quieras. A la que sea donde se pueda implorar a Dios” (26).

³² La paternidad de Eva e Isolda nunca fue clara. Después de que su madre, Cosima, se casara con Richard Wagner, estas tomaron su apellido, sin embargo, el único heredero reconocido fue su hermano Sigfrido.

³³ En la versión original de este cuarteto había seis movimientos; el séptimo movimiento fue agregado de manera posterior debido a varias críticas que recibió por su complejidad y densidad sonora.

Al final del ensayo nos encontramos lo siguiente:

[...] Quiere, me lo dice abiertamente, que le platique algo memorable. Le digo que se equivocó de interlocutor, porque yo lo único que sé hacer es tener la boca cerrada, o en su defecto decir tonterías. Pero entonces, cuando mi mujer se para al baño, se cruza de piernas y me suplica de nuevo. Yo me paro también y le pongo música de Wagner, sé que esa música le hace daño a las mujeres, que no son capaces de escucharla sin sentirse incómodas. Le preguntó si ya vio *Bestia salvaje*. Me dice que no, y se la recomiendo muchísimo. Le digo que es el más alto homenaje pacifista que se le ha hecho a una mujer el cine. ¿De veras?, creí que era muy violenta. Qué va, le digo, un bebé de brazos tiene más malicia. Cuando la veas quiero que te acuerdes de mí, le suplicó (hay muchos modos de decirle a una mujer que la desees) [...] (26-27).

En el ejemplo anterior encontramos sólo un caso de écfrasis musical, cuando leemos “le pongo música de Wagner, sé que esa música le hace daño a las mujeres, que no son capaces de escucharla sin sentirse incómodas” (26). Se trata de una écfrasis atributiva por alusión, en el momento que menciona al compositor Richard Wagner, a su música en general y a la reacción que genera en sus escuchas femeninas.

Como pudimos ver, en esta primera sección hallamos múltiples casos de écfrasis musicales, un total de 18 casos, de los cuales ocho estaban en el texto “La celda 55”, uno en “Cerveza de nombre Derrota” y nueve en “La amiga de mi mujer”. Como mencionamos al inicio, en “El cuerpo” y “Relaciones peligrosas” no se encontraron casos de écfrasis musical. En la Tabla 1 podemos observar de qué tipo y cuántas écfrasis musicales encontramos por texto, y el total de casos encontrados en esta primera sección.

Tabla 1. Écfrasis musicales de la primera sección.

Texto	ÉMDD	ÉMAMD	ÉMAA	ÉMAMI
La celda 55	1	4	2	1
Una cerveza de nombre Derrota	0	1	0	0
La amiga de mi mujer	1	4	3	1
Total de casos	2	9	5	2

Fuente: Elaboración propia.

Las abreviaturas de la tabla son: ÉMDD: Écfrasis Musical Descriptiva por Descripción, ÉMAMD: Écfrasis Musical Atributiva por Mención Directa, ÉMAA: Écfrasis Musical Atributiva por Alusión, ÉMAMI: Écfrasis Musical Atributiva por Marcas Indeterminadas.

3.1.2. Segunda sección

La segunda sección de *Una cerveza de nombre Derrota* está integrada por siete ensayos: “Trece motivos para beber ron”, “Modos de tomar ron”, “Otros modos de beber ron”, “El peor enemigo”, “Hombres incendiados por el alcohol”, “Un poema para Bukowski” y “Entre el alcohol, la poesía y la novela breve”. En todos, la temática principal es el alcohol y sus efectos en el carácter del hombre. De los siete ensayos que componen esta sección, sólo en

cinco encontramos casos de écfrasis musical. En los textos “El peor enemigo” y “Entre el alcohol, la poesía y la novela breve” no se halló ninguna.

El primer caso de écfrasis musical presente en “Trece motivos para beber ron” lo encontramos en el siguiente párrafo:

[...] 7) Porque amas las carcajadas de tus hijos. Sobre todo de los pequeños, que por cualquier cosa se ríen. Ése es un motivo espléndido para beberte una botella completa de ron. Con muy poca gente te puedes reír como con ellos dos. Porque con muy poca gente puedes ser así de espontáneo. Si están comiendo y de pronto te paras a bailar o a dirigir la Filarmónica de Nueva York, a echarte una maroma o a hacer un acto de magia, se atacan de la risa. Se ríen con tantas ganas que hasta las lágrimas les escurren (33).

La écfrasis aparece cuando Ruvalcaba menciona a la Orquesta Filarmónica de Nueva York³⁴; en este caso se trata de una écfrasis musical atributiva por alusión. Es interesante el contraste que se genera con esta écfrasis, ya que primero habla de lo cómico que resulta reír con un niño, de lo fácil que es provocar la risa en ellos y de cómo pueden reírse desde lo más banal hasta de su padre fingiendo dirigir algo tan importante como lo es la Orquesta Filarmónica de Nueva York.

Más adelante leemos:

³⁴ La Orquesta Filarmónica de Nueva York fue fundada en 1842 por Ureli Corelli Hill bajo el nombre de *Philharmonic Symphony Society* de Nueva York. En 1928 se unió a la Orquesta Sinfónica de Nueva York para formar la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Actualmente, es considerada como una de las mejores orquestas; entre sus directores más importantes encontramos a Gustav Mahler, Anton Seidl, Leonard Bernstein, Pierre Boulez, entre otros.

[...] 8) Porque los conciertos de violín te acompañan como una escolta, o mejor aún, como un pelotón de fusilamiento. Adonde vas van contigo, y hacen polvo cualquier música que no sea auténtica. No es difícil distinguirlos: el de Beethoven, el de Tchaikovski, el de Brahms, el de Mendelssohn, el de Sibelius, el de Bach, el cuarto y el quinto de Mozart, el de Khachaturian, el de Wieniawski... (33).

En este párrafo observamos varias écfrasis musicales. La primera aparece al inicio cuando se mencionan los conciertos para violín; en este caso, se trata de una écfrasis asociativa por estilos artísticos, ya que se nombra de manera genérica a los conciertos de violín y su importancia para Ruvalcaba, pues lo acompañan “como una escolta, o mejor aún como un pelotón de fusilamiento. Adonde vas van contigo, y hacen polvo cualquier música que no sea auténtica” (33). Si recordamos que el padre de Ruvalcaba era violinista, este apego desmedido por los conciertos para violín parece obvio y complementa significativamente esa breve y, en apariencia, simple afirmación.

Líneas más adelante nos encontramos con diez casos de écfrasis musical, todos de tipo atributiva por mención directa, cuando habla del *Concierto para violín en re mayor, op. 61* (1806) de Ludwig van Beethoven, del *Concierto para violín en re mayor, op. 35* (1878) de Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893), del *Concierto para violín en re mayor, op. 77* (1878) de Johannes Brahms, del *Concierto para violín en mi menor, op. 64* (1844) de Felix Mendelssohn, del *Concierto para violín en re menor, op. 47* (1903) de Jean Sibelius (1865-1957), del *Concierto para violín no. 4 en re mayor, K.218* (1775) y *Concierto para violín no. 5 en la mayor, K.219* (1775) de Wolfgang Amadeus Mozart, del *Concierto para violín y orquesta en re menor* (1940) de Aram Khachaturian (1903-1978), del *Concierto para violín* de Henry Wieniawsky (1835-1880), aunque no queda claro a cuál de los dos conciertos para

violín del compositor se refiere, si al *Concierto para violín, no. 1 en fa sostenido mayor, op. 14* (1852) o al *Concierto para violín no. 2 en re menor, op. 22* (1856); y lo mismo sucede con el citado concierto de Johann Sebastian Bach, ya que no se menciona si se refiere al *Concierto para violín, cuerdas y bajo continuo en la menor, BWV 1041* (1717-1723) o al *Concierto para violín, cuerdas y bajo continuo en mi mayor, BWV 1042* (1717-1723).

En ese mismo ensayo, en otro párrafo encontramos lo siguiente:

[...] 9) Porque sientes que todo está al alcance de la mano. Las estrellas, la esposa de tu bróder, la obra maestra, el auto deportivo –que es decir la imbatible combinación de la velocidad y el lujo–, los secretos de Mozart, las obsesiones de Brahms, los sueños de Beethoven, el rostro de tu padre, las palabras amorosas de tu madre, los senos de tu hermana, las piernas de tu vecina, una primera edición del *Idilio Salvaje*, el pelaje del perro, la aureola del triunfo [...] (34).

Nuevamente, se trata de una serie de tres écfrasis musicales, todas del tipo atributivo por alusión, y que aparecen justo cuando menciona “los secretos de Mozart, las obsesiones de Brahms, los sueños de Beethoven”, al aludir a los ya mencionados compositores.

En el siguiente ensayo, titulado “Modos de tomar ron”, hallamos varios casos de écfrasis musical; en general, a lo largo de este ensayo, Ruvalcaba habla del alcohol y de su relación con algunos artistas y del placer que provoca el embriagarse; para comenzar examinemos el siguiente texto:

EN LAS ROCAS. Por supuesto que tiene que ser ron de calidad, digamos un Appleton State, para evitar morir demasiado pronto. Si Mozart viviera sería un experto consumidor de ron. Lo bebería en las rocas. A cada trago, su espíritu

infantil se colmaría de felicidad. Compondría las óperas más célebres, para ir desde la luz celestial hasta los agujeros más negros de la oquedad humana. No sería nada difícil encontrárselo los sábados por la mañana en alguna piquera de mala muerte acariciando los muslos de alguna mujer. Bebiendo el peor ron producido desde los filibusteros (35).

La primer écfrasis salta a la vista cuando menciona a Mozart; nuevamente estamos ante una écfrasis musical atributiva por alusión. En este caso, Ruvalcaba se vale del hecho de que Mozart era un bohemio consumado, de su gusto por el alcohol y las fiestas, además de su carácter infantil y desenfadado que tanto lo caracterizó, para justificar por qué piensa que el compositor bebería ron en las rocas.

En ese mismo ensayo, pero en otro párrafo, encontramos los siguientes ejemplos:

LA CLÁSICA CUBA. Es la bebida de los barrigones. Mussorgsky y Revueltas (Silvestre), o Revueltas y Moussorgsky se sentarían a beber en la mesa de una cantina. Cada quien pediría su cuba. Moussorgsky ordenaría un tehuacán para campechanear, pero entonces Revueltas (Silvestre, siempre Silvestre) le diría, espérate, primero con Coca y ya, para que sientas como si cuatro mujeres te levantaran en vilo; ¿cuatro?, para cargarme a mí se necesitarían ocho, respondería Moussorgsky. Y las carcajadas de los dos retumbarían por todo el antro (35).

Al igual que en el caso anterior, nos encontramos con dos écfrasis atributivas por alusión, cuando menciona al compositor ruso Modest Mussorgsky (1839-1881) y al compositor mexicano Silvestre Revueltas (1899-1940); en ambos casos, Ruvalcaba toma como característica el hecho de que ambos compositores eran obesos y alcohólicos. Sin embargo, nos parece que existe una tercer écfrasis musical pero mucho más sutil; se trata de una écfrasis

atributiva por marcas indeterminadas, y la encontramos en las similitudes que existieron entre Mussorgsky y Revueltas. El primero fue miembro del llamado Grupo de los Cinco³⁵, el cual tenía como objetivo principal la composición de música que enalteciera y promoviera el nacionalismo ruso. Si bien Mussorgsky estudió composición con Milli Balákirev y estudió piano durante varios años en el Conservatorio de San Petersburgo, su formación como compositor fue autodidacta. Por otra parte, Silvestre Revueltas perteneció al movimiento nacionalista mexicano³⁶ y su formación como compositor también fue autodidacta, ya que hasta la última década de su vida fue cuando estudió composición en el taller de Carlos Chávez; su formación musical era la de un violinista. A partir de lo anterior, deducimos que la elección de estos compositores no sólo fue porque fueran gordos y bebedores, sino también por lo mencionado líneas arriba, por lo que la éfrasis entraría en la categoría de atributiva por marcas indeterminadas, ya que si el lector desconoce los datos mencionados, esta pasa inadvertida en la lectura.

Más adelante, en otro párrafo, encontramos otra éfrasis musical cuando Ruvalcaba habla de la “Cuba en lata de Coca-Cola”:

[...] Los timbalistas suelen refrescarse con una cuba semejante cuando les toca interpretar una sinfonía de Mahler. Pocos sospechan lo que hay en ese envase.

³⁵ El Grupo de los Cinco estaba formado por Nikolái Rimsky-Kórsakov (1844-1908), César Cui (1835-1918), Alexander Borodín (1833-1887), Modest Mussorgsky (1839-1881) y su líder Milli Balákirev (1836-1910).

³⁶ Si bien la música de Revueltas posee ciertos rasgos que lo emparentan con el movimiento nacionalista, la realidad es que, más que hacer una reinterpretación de motivos y melodías indígenas dentro de un contexto musical occidental, Revueltas va más allá y consigue un estilo propio que retrata, sí, la mexicanidad, pero sobre todo al pueblo y sus costumbres. Propiamente hablando, la música de Revueltas está más cercana del modernismo que del movimiento nacionalista.

Suenan sus notas prodigiosas, guardan silencio hasta el próximo acorde, diez o quince minutos después, y en el ínter beben. Discretamente, pero lo hacen. Por eso los timbales suenan con gravedad concentrada [...] (35-36).

En este caso, se trata de una écfrasis atributiva por alusión cuando menciona al compositor austriaco, Gustav Mahler (1860-1911), y sus sinfonías, las cuales, hay que decirlo, son sumamente largas; en promedio, cada una tiene una duración de hora y media.

El último caso de écfrasis musical aparece en cuanto habla del ron “con limón”:

[...] Pocos se aventuran a beber el ron blanco con abundante chorro de limón, tehuacán y un chisquetito de Coca-cola. Sabe delicioso. La única vez que Schoenberg bebió esta mixtura, se bajó de su música dodecafónica y compuso sus célebres *Canciones amorosas*, que cuajan hasta las lágrimas [...] (37).

Como podemos observar, se trata de dos écfrasis musicales, la primera de tipo atributiva por alusión, al mencionar al compositor austriaco Arnold Schönberg, el cual es considerado como el padre de dodecafonismo y uno de los principales compositores de música atonal. La segunda écfrasis es de tipo atributiva, pero por mención directa, y aparece justamente al nombrar las *Canciones amorosas*. Sin embargo, cabe señalar que estas canciones no existen como tal. Schönberg no tiene un *opus* titulado *Canciones amorosas*, pero consideramos que estas ‘canciones’ a las que se refiere Ruvalcaba bien pueden ser las *Drei Volkslieder für gemischten Chor, op. 49* (Tres canciones populares para coro mixto)³⁷ (1928, rev. 1948).

³⁷ Estas tres canciones populares fueron compuestas por Schönberg, en 1928, para voz y piano para la Comisión Estatal de Cancioneros Populares en Berlín. Originalmente, eran cuatro las canciones que Schönberg arregló: *Mein Herz ist mir gemenet* (Mi corazón está confundido), *Es gingen zwei Gespielen gut* (Dos compañeros de

El argumento bajo el cual sostenemos dicha afirmación es que en las *Tres canciones populares* hay dos cuya temática es amorosa: *Mein Herz in steten Treuen* y *Herzlieblich Lieb, durch Scheiden*. La primera de ellas habla sobre un enamorado que espera a que su amada por fin le pertenezca, y la segunda trata sobre un amante que, tras abandonar a su amada, no encuentra paz sino dolor. La temática de las canciones y el comentario de Ruvalcaba acerca de que “sus célebres *Canciones amorosas*, que cuajan hasta las lágrimas”, aunado al hecho de que estas fueron escritas y revisadas en el periodo dodecafónico de Schönberg, nos hacen creer que estas son las ‘Canciones amorosas’ a las que se refiere Ruvalcaba.

En el tercer ensayo, titulado “Otros modos de tomar ron”, podemos leer:

[...] EN LA SALA DEL COLECCIONISTA. Por ejemplo, en la casa de Jorge Alberto Montes. Más de doscientas marcas de ron rubrican la estancia. Se mira a un lado, se mira al otro, y las marcas desafían la erudición de los expertos. No es posible tomar decisión alguna. Entonces es buen motivo para escuchar la pasión del maestro Schumann. El cuarteto para piano y cuerdas, por ejemplo. La música colma el espíritu. La mano se acerca trémula a la botella más próxima. Se mira, se calibra, se destapa, se prepara el trago y se bebe. Éste es un momento culminante en la vida de un hombre. Pocas veces una decisión se toma en la cumbre de la emoción. La música es luminosa. Ha empujado a ese hombre a beber. La fascinación de lo bello, la fascinación por la ideas vueltas música. Ideas tan grandes como una montaña. Cuyo tramado es la tragedia que se deposita en el vivir (40).

juego caminaron por el campo), *Der Mai tritt ein mit Freuden* (Mayo comienza con alegría) y *Mein Herz in steten Treuen* (Mi corazón siempre es fiel). Posteriormente, compuso otras dos para coro: *Herzlieblich Lieb, durch Scheiden* (Cariño, mi amor, al despedirse) y *Schein uns, du liebe Sonne* (En nosotros, querido sol, brilla). En 1948, Schönberg revisó sus cuatro canciones y arregló tres de ellas para coro: *Es gingen zwei Gespielen gut*, *Der Mai tritt ein mit Freuden* y *Mein Herz in steten Treuen*, confiriéndoles, además, un número de opus (Gottwald 27).

En el ejemplo anterior, nos parece observar dos casos de écfrasis musical. El primero se da cuando menciona al compositor alemán Robert Schumann (1810-1856) y su *Cuarteto para piano y cuerdas, en mi bemol mayor, op. 44* (1842). Robert Schumann fue uno de los compositores románticos por excelencia y gran parte de su música se caracteriza por poseer un marcado estilo pasional. Como podemos observar, se trata de una écfrasis atributiva por mención directa. La segunda écfrasis que nosotros observamos es del tipo descriptiva, por descripción, y se da cuando Ruvalcaba escribe: “la música es luminosa. Ha empujado a ese hombre a beber. La fascinación de lo bello, la fascinación por ideas vueltas música. Ideas tan grandes como una montaña. Cuyo tramado es la tragedia que se deposita en el vivir” (40). Todo esto lo dice sobre el quinteto de Schumann, sobre lo que siente al escuchar dicha obra y reflexionar sobre el compositor.

En el quinto ensayo “Hombres incendiados por el alcohol” también encontramos algunos casos de écfrasis musical:

SILVESTRE REVUELTAS. Su figura viene inmediatamente a mi cabeza. Lo veo ahí, en la entrada de una cantina, digamos, El Golfo de Tehuantepec. Lo veo inmolándose, incendiándose, incendiando su corazón. Incendiándolo de música. Con la vida en un puño, increpando a Dios tanta desolación humana, tanta desdicha, tanta barbarie. Lo veo diciendo palabras colmadas de amor a una mujer, a un amigo, a su hijo. Bebiendo profusamente de un vaso casero, ese vaso en que apenas ayer bebía agua de jamaica y que ahora sutura de tequila. Lo veo beber hasta la última gota. Porque en esa gota está la belleza, el arrobó, la pureza. Lo veo volver la cabeza hacia las alturas y contemplar el movimiento de las nubes. Darles formas a las nubes. Veo su pecho incendiarse. Crear música. Percutir (47).

Como podemos observar en la cita anterior, estamos ante dos écfrasis musicales; la primera, una écfrasis atributiva por alusión, que se da cuando se nombra al compositor mexicano Silvestre Revueltas, y la segunda, una écfrasis del tipo atributiva por marcas indeterminadas, la cual aparece cuando Ruvalcaba menciona que el alcohol enerva el ánimo de Revueltas y le hace componer. Es necesario saber que Silvestre Revueltas era un consumidor cotidiano de alcohol para poder comprender por qué Ruvalcaba escribe lo que escribe.

Más adelante encontramos otro caso de écfrasis atributiva por alusión:

MODEST MOUSSORGSKY. Lo veo caminar entre la nieve por las calles de San Petersburgo. Lleva un abrigo inmenso. Camina tambaleándose. Está ebrio de belleza y de vodka. Ha concluido *Los cuadros de una exposición*, y es difícil enfrentarse a la estulticia, al dolor, cuando se ha estado en el paraíso. Hay tanta podredumbre en el hecho de ser hombre. También tanta pujanza, tanta voluntad, tantas ganas de vivir. Saca una botella de su abrigo y bebe como si el vodka fuera agua natural. Quiere apagar su sed. Su corazón se inflama de esperanza. Tal vez su música procure algo de alivio, piensa. Entonces sería inmensamente feliz. La sola posibilidad de que ocurra este acontecimiento, de que un hombre escuche su música en un momento de abatimiento y lo ayude a superarlo, o cuando menos a atenuarlo, lo obliga a beber con ansiedad. El frío se filtra hasta por las mangas del enorme abrigo (47-48).

La écfrasis se produce, al igual que en el ejemplo anterior, cuando se nombra al compositor, en este caso, al ruso Modest Mussorgsky (1839-1881), el cual, al igual que Silvestre Revueltas, tenía problemas de alcoholismo. En ese mismo ejemplo encontramos otra écfrasis atributiva, pero esta vez por mención directa y aparece cuando menciona los *Cuadros de una exposición* (1874), la cual fue escrita originalmente para piano y orquestada por Maurice

Ravel en 1922; al igual que en ejemplo anterior, nos parece que este párrafo encierra una écfrasis atributiva por marcas indeterminadas. Una prueba de ello la encontramos cuando menciona que Mussorgsky “Ha concluido *Los cuadros de una exposición*, y es difícil enfrentarse a la estulticia, al dolor, cuando se ha estado en el paraíso. Hay tanta podredumbre en el hecho de ser hombre” (47), ya que si el lector desconoce el contexto y la razón del porqué Mussorgsky compuso dicha obra no se llega a comprender del todo el texto. Los *Cuadros de una exposición* fueron escritos en memoria de uno de los amigos de Mussorgsky, el artista Viktor Hartmann, y están inspirados en diez de sus pinturas; cada una de las piezas que comprenden los *Cuadros de una exposición* representa un caso de música programática, que como ya se dijo está emparentada con la écfrasis, ya que Mussorgsky hace una extrapolación musical de un objeto pictórico. Las diez piezas son, a saber: *Nomos, Il vecchio castello, Tuileries, Bydlo, Ballet de polluelos en sus cáscaras, Samuel Goldenberg y Schmuyle, El mercado de Limoges, Catacumbas, La cabaña sobre patas de gallina y La gran puerta de Kiev*.

Líneas más adelante, en el párrafo titulado “Charles Bukowski”, encontramos otros casos de écfrasis musical:

[...] La golpiza le ha dejado una herida en el pómulo izquierdo que ya no se le quitará jamás. Ese rostro suyo parece salvado de un incendio. Pasa un anciano y con enormes dificultades se sienta junto. A un lado de él. Del lado que su pómulo sangra. Le ofrece un trago. El hombre golpeando acepta y da un buen sorbo. Siempre encuentra la generosidad humana. Está a un paso de la maldición y se contiene. Tal vez el anciano sea un creyente. Su cabeza vuela a Mahler. Tararea el penúltimo tiempo de su *Quinta Sinfonía*. Qué hermoso es, se dice, y sus ojos se llenan de lágrimas. Ese cabrón sufrió de veras, reflexiona, y oculta la cabeza entre

las manos. El anciano observa. No pregunta. No interroga. Ha dejado muy atrás las lágrimas. Pone su mano en la mano de Bukowski (48).

Se trata de una écfrasis atributiva por mención directa y aparece cuando se menciona la *Sinfonía no. 5, en do sostenido menor* (1902) de Gustav Mahler, la cual, hay que aclarar, posee un carácter oscuro y melancólico; en total tiene cinco movimientos, de los cuales el primero es una marcha fúnebre, y el penúltimo, que es el que menciona Ruvalcaba en su texto, es un Adagietto-Attaca³⁸.

En el siguiente ejemplo, podemos observar un caso de écfrasis atributiva por mención:

ARMANDO LAVALLE. Estoy acodado con él en la barra de La Ópera. Hace años. Acabamos de fugarnos del Palacio de las Bellas Artes, de la Sala Manuel M. Ponce. Un violinista tocó su sonata para viola y piano, pero se saltó un movimiento, el más difícil. Armando se puso furioso y me dijo veinte, vámonos a chupar [...]. Me susurra, quedamente como para que nadie lo escuche: “¿Qué crees que haría tu padre, el gran Higinio Ruvalcaba, si entrara ahorita a la cantina?” No sé qué responder. Él lo hace por mí: “Pues le daría vergüenza tener un hijo borracho. Si tu papá entrara y te viera se daría la vuelta en u y se regresaría a su tumba”. Yo la verdad no lo sé, pero a partir de ahí el trago me sabe a agave podrido. Quien se aparece por la puerta de vaivén no es mi padre sino la esposa de Lavalle. Se acerca hasta nosotros. En lo que llega, Armando sorbe las gotas que restan de la botella y pide la cuenta. Pagamos y abandonamos la cantina [...]

(48-49).

³⁸ El término Adagietto designa una marca de tempo musical, la cual si bien es lenta, no es tan lenta como un Adagio; por lo general, un Adagietto se interpreta a una velocidad de 70 a 80 golpes por minuto.

La écfrasis se produce cuando nombra al compositor mexicano Armando Lavalle (1924-1994) y su *Sonata para viola y piano*, la cual, hay que decirlo, no existe. Tras revisar el catálogo de obras de Armando Lavalle que se encuentra en el *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, pudimos constatar que Lavalle no tiene una sonata para viola y piano; para dicha dotación sólo posee unas *Variaciones infantiles* (1984); sin embargo, creemos que se trata de un pequeño error de referencia y que Ruvalcaba en realidad se estaba refiriendo a otra obra; probablemente a alguna escrita para violín y piano, ya que, como indica en el texto, el intérprete es un violinista. Armando Lavalle compuso un total de cuatro obras para violín y piano: *Sonata para violín y piano* (1968), *Tres piezas para violín y piano* (1968), *Tres movimientos anímicos para conservar la especie* (1976) y una versión de su *Concierto para violín y orquesta de cuerdas* (1981), arreglado para violín y piano. De estas cuatro piezas, nosotros creemos que la obra aludida puede ser la *Sonata para violín y piano* ya que, de entre las cuatro, es la única que ostenta el nombre de sonata, sin embargo, no descartamos que se pueda tratar de alguna otra obra.

Posteriormente, cuando nombra a Higinio Ruvalcaba, también se produce una écfrasis atributiva, pero por alusión; recordemos que al igual que el padre de Eusebio Ruvalcaba, Armando Lavalle fue un talentoso violinista y compositor mexicano, nacido en Ocotlán, Jalisco. Higinio Ruvalcaba también era oriundo de Jalisco. Es muy probable que tanto Armando como Higinio se conocieran puesto que ambos fueron figuras prominentes del panorama musical mexicano por los mismos años.

En el último párrafo del ensayo podemos leer lo siguiente:

ENRIQUE GONZÁLEZ PHILLIPS. Me llama por teléfono. Aun antes de escuchar su voz, lo reconozco por la respiración entrecortada. “Eros y Tanatos me empujan al alcohol.” “Estoy platicando con Higinio, Villa y Zapata. Están bien pedos y se quieren madrear, pero no te preocupes, yo los controlo”. “Soy un corifeo del violín”. “¿Sabías que Zapata tocaba el violín?”. “Andan sobrando muchos sombrero-dudos, diría Villa”. Me pregunto cuánto tiempo tendrá bebiendo. Tal vez dos días, tal vez tres. En su sangre, el alcohol se ha tornado ácido muriático. Todo su ser rezuma carroña, sarro del que es posible lamer. La sensibilidad está en su punto más alto, en la cumbre de la cumbre. Cualquier comentario lo arroja a las lágrimas. Nadie como él hace de la música y la devastación una sola vertiente (50).

Al igual en los ejemplos anteriores, el párrafo comienza con una écfrasis atributiva por alusión, en la que aparece Enrique González Phillips (1951-2008), quien fuera violinista de la Orquesta del Palacio de Bellas Artes, hijo del poeta Enrique González Rojo Arthur y gran amigo de Ruvalcaba, con el que bebía y escuchaba música³⁹. En este mismo ejemplo se menciona a un Higinio: “Estoy platicando con Higinio, Villa y Zapata. Están bien pedos y se quieren madrear” (50), y aunque sólo aparece el nombre de pila podemos deducir que se refiere al padre de Eusebio Ruvalcaba, por lo tanto, se trataría de una écfrasis atributiva por marcas indeterminadas, ya que es necesario conocer esa información para poder comprender a quién se refiere.

³⁹ En un texto titulado “Algunos amigos muertos”, publicado por Ruvalcaba en su blog, se puede leer: “*Enrique González Phillips*. Violinista. Hijo de Enrique González Rojo. Con él, sólo era posible vivir a la orilla del abismo. Asomado en lo que sería tu futuro. Bebíamos bestialmente. Y hablábamos de Brahms. De Paganini. De Beethoven. Las mujeres lo admiraban. Lo idolatraban. Lo adoraban. Todas ellas mujeres bellas y cachondas. Apenas Enrique se daba la media vuelta, yo iba sobre ellas. Ya me las había dejado calientitas” (<https://eusebioruvalcaba.wordpress.com/2014/11/20/1315/>).

En el sexto ensayo de esta sección, “Un poema para Bukowski”, encontramos dos casos de écfrasis musical:

[...] lo último que yo quiero es un poema habiendo cosas mucho más interesantes, como una anforita de agreste tequila, ciertas pantaletas aún olorosas a esa extraña mixtura, o apenas unas notas, aunque sea unas cuantas, del maese Mozart –el señor Mozart que en sus oídos dejara acaso la mejor noticia del mundo: la música. Para qué diablos un poema. [...] (52-53).

El primero de ellos, como podemos observar, se trata de una écfrasis atributiva por alusión, y aparece cuando se menciona a Mozart, quien era uno de los compositores predilectos de Bukowski. Más adelante, Ruvalcaba inserta en un intertexto un poema de su autoría en el que se encuentra la misma écfrasis anterior, al aludir a Mozart:

[...] Caídas, azoro, pudor–, nadie como tú/ ha escrito tan elocuentemente del pudor–,/ jirones de vida,/ bares en los que campea el último trago./ Balzac habría besado tus labios/ –Mozart también./ Bukowski, déjame terminar este vaso de whisky/ antes de correr a tu lado. / No me dejes solo./ No ahora. (53).

En esta segunda sección encontramos un total de treinta y seis casos de écfrasis musicales, de las cuales quince estaban en “Trece motivos para beber ron”, siete en “Modos de tomar ron”, dos en “Otros modos de beber ron”, diez en “Hombres incendiados por el alcohol” y dos en “Un poema para Bukowski”.

En la Tabla 2, podemos observar de qué tipo y cuántas écfrasis musicales encontramos por texto y el total de casos encontrados en la segunda sección.

Tabla 2. Écfrasis musicales de la segunda sección.

Texto	ÉMDD	ÉMAMD	ÉMAA	ÉMAMI	ÉMASEA
Trece motivos para beber ron	0	10	4	0	1
Modos de tomar ron	0	1	5	1	0
Otros modos de beber ron	1	1	0	0	0
Hombres incendiados por el alcohol	0	3	4	3	0
Un poema para Bukowski	0	0	2	0	0
Total de casos	1	15	15	4	1

Fuente: Elaboración propia.

Las abreviaturas de esta tabla son: ÉMDD: Écfrasis Musical Descriptiva por Descripción, ÉMAMD: Écfrasis Musical Atributiva por Mención Directa, ÉMAA: Écfrasis Musical Atributiva por Alusión, ÉMAMI: Écfrasis Musical Atributiva por Marcas Indeterminadas, ÉMASEA: Écfrasis Musical Asociativa por Estilos Artísticos.

3.1.3. Tercera sección

La tercera sección de *Una cerveza de nombre Derrota* consta de doce ensayos, siendo así la más grande todo el libro, sin embargo, solamente en “Las hermanas incómodas” y en “La cama” se hallaron casos de écfrasis musical. La temática general de esta sección es la mujer, el placer y el erotismo que despierta el cuerpo femenino. En contraposición a las otras dos

secciones, esta no tiene un carácter tan pesimista y, en cambio, posee uno más ácido, satírico y ligero.

En el ensayo “Las hermanas incómodas” podemos leer lo siguiente:

LAS HERMANAS OPACADAS. En música, sobresalen dos: Nannerl Mozart y Fanny Mendelssohn. Se dice que Nannerl era clavicembalista extraordinaria. Que con enorme facilidad era capaz de improvisar. Lectora formidable a primera vista, dueña de una técnica envidiable, sin embargo su fuerte era la interpretación. Para su desgracia, tuvo un gran defecto; su hermano Wolfgang Amadeo, cuyo genio fuera de serie le impidió la menor posibilidad de realizarse como artista; además, claro, de apropiarse, su hermanito prodigio, de la atención de los padres. El caso de Fanny Mendelssohn –pintora además de pianista y compositora– es aún más trágico, pues no solamente vio marchitado su talento por el de su hermano; adoraba a tal punto a Félix que no dudó en convertirse en su más alta promotora, siempre con la mira de no turbarlo ni causarle el menor desasosiego sino de enaltecerlo. Y su caso es más trágico cuanto que su propio padre, Abraham Mendelssohn, la despreciaba: “La música será, quizá, un oficio para Félix, para ti siempre será un adorno, nunca el fundamento de tu ser y hacer [...] Debes formarte para tu verdadero oficio, el único oficio de una mujer: ama de casa”. Cuando menos Nannerl no perdió oportunidad de vaciar la bacínica sobre el recuerdo de Wolfgang Amadeo [...] (85).

Como podemos apreciar en el ejemplo anterior, el primer caso de éfrasis atributiva por alusión aparece cuando menciona a Maria Anna Walburga Ignatia Mozart (1751-1829) y a Fanny Cecilie Mendelssohn (1805-1847), las cuales fueron grandes músicas y compositoras, cuyas carreras se vieron opacadas por las de sus hermanos. La primera, mejor conocida como Nannerl Mozart, fue la hermana mayor del compositor Wolfgang Amadeus y reconocida intérprete de clavecín y piano. En efecto, y como menciona Ruvalcaba, Nannerl Mozart

quedó opacada por el genio de su hermano, sin embargo, se sabe que en parte fue por la presión de su padre, ya que él fue quien le impidió continuar con su carrera artística y la condenó a seguir una vida doméstica (*DEOM* 987). Aunque puede parecer muy obvio, nos parece que dicho ejemplo encierra una segunda éfrasis atributiva, pero por marcas indeterminadas, ya que si bien Ruvalcaba nos cuenta la anécdota general de Mozart y su hermana, es necesario conocer no sólo a Mozart, sino también el contexto y la historia de cómo fueron criados. Su padre, Leopold Mozart, explotó el talento de sus hijos para obtener un beneficio económico; sometía tanto a Nannerl como a Wolfgang a viajes constantes y extenuantes, “Leopold tenía expectativas de que el futuro empleo de su hijo asegurara su propia vejez; rechazaba las aspiraciones de Wolfgang de trabajar independientemente, sin patronazgo [...]” (987).

Fanny Mendelssohn fue hermana mayor del compositor Felix Bartholdy Mendelssohn, quien, como ya se mencionó con anterioridad, fue uno de los compositores alemanes más importantes del periodo romántico. Al igual que con Nannerl Mozart, la presión de su padre y de su hermano la obligaron a abandonar su carrera musical, sin embargo, tuvo una preparación formal semejante a la de su hermano:

Estudió el piano principalmente con Ludwig Berger. Igual que su hermano, estudió composición con Zelter mostrando una precocidad y una habilidad semejantes. Félix tenía en alta estima sus opiniones críticas sobre su música y a menudo le pedía su opinión en el curso de una nueva composición [...] su posición social, su condición de género y la oposición de su padre y su hermano la obligaron a mantenerse alejada de la práctica interpretativa pública y de la composición (940).

Al igual que en el ejemplo de Mozart, en este también creemos que existe una écfrasis atributiva por marcas indeterminadas, la cual se encuentra en esta relación contextual que existe entre lo que Ruvalcaba cuenta y ciertos datos verídicos; como ya vimos, Fanny Mendelssohn fue compositora, además de pianista. Hoy en día se conocen poco más de cuatrocientas obras entre las que destacan sus Lieder. Creemos que conocer el trasfondo de cada uno de los casos nos permite comprender mejor lo escrito por Ruvalcaba. Tanto Nannerl como Fanny son ejemplos de mujeres talentosas que fueron opacadas por el talento de sus hermanos pero, sobre todo, por el hecho de ser mujeres; y aunque hoy día sabemos de su talento, nunca podremos saber realmente qué tan grandes pudieron llegar a ser.

En “La cama” también encontramos algunos casos de écfrasis y otros tipos de intertextos:

[...] El primer camino es que invites a los hombres que admiras que festejen a tu mujer en la cama. yo invitaría a Poe, a Salinger, a Vallejo y a Panero; a Mozart, a Brahms, a Paganini y a Schumann; a Gauguin, a Rembrandt, a Klim y a Corzas, los pondría en fila a que vieran los movimientos de mi mujer en la cama, les diría no tengan miedo, acérquense y ámenla, pídanle lo que quieran [...] (Ruvalcaba, *Una cerveza* 96).

Más allá de las referencias literarias y pictóricas nos encontramos con los nombres de Mozart, Brahms, Paganini y Schumann, todos compositores admirados por Ruvalcaba, los cuales, en el ejemplo, son invitados a copular con la mujer de Ruvalcaba, en una especie de tributo hacia ellos. Nos parece que la elección de los nombres no sólo está relacionada con el hecho de que Ruvalcaba los admirara sino también con sus personalidades. Mozart tenía una

personalidad infantil y procaz; Johannes Brahms, por otra parte, tenía un temperamento más mesurado y contenido, pero igualmente apasionado; Paganini representa la lujuria y el goce desenfrenado, sobre todo por el misticismo que cubría su personalidad imponente y su virtuosismo exacerbado, muchas veces relacionado con lo diabólico; por último, Schumann representa la locura y la pasión desbordada. Como se puede ver, todos son personajes *ad hoc* para la situación que Ruvalcaba plantea. Es precisamente esta reflexión la que nos llevó a considerar el ejemplo anterior como un caso de écfrasis atributiva por marcas indeterminadas, ya que es necesario conocer todo lo anterior para lograr una lectura más profunda del texto.

Más adelante, en ese mismo ensayo, encontramos otro ejemplo de écfrasis musical, relacionado con el anterior:

Cuando Mozart se estremece y se fuga en la inmensidad de la noche; cuando por fin Schumann se torna evanescente y nada más le sobrevive su concierto para chelo; cuando Paganini parece sumergirse en las volutas de su violín, o cuando Brahms –el gran Brahms, el maestro Brahms, cuya sola pronunciación de su nombre me obliga arrodillarme–, se difumina como la sensación que deja el alcohol cuando al fin uno se levanta y trastabillando camina hasta la recámara, entonces, cuando se han agotado las posibilidades, es el momento de llamar a un hombre de pulso acelerado, de músculos fuertes, de sangre poderosa y nervios vigorosos, es el momento de llamar a cualquier hombre (si es tu mejor amigo, mejor), de llamarlo a que ame a tu mujer, a que la haga suya [...] (96-97).

Nuevamente, aparecen los nombres de Mozart, Brahms, Schumann y Paganini, sin embargo, en esta ocasión, menciona el *Concierto para chelo en la menor, op. 129* (1850), de Schumann, el cual, vale la pena mencionar, fue escrito en tan sólo dos semanas. Como hemos visto, se trata de una écfrasis atributiva por mención. También se puede observar que en este

párrafo Ruvalcaba parece decirnos que una vez tocada la cima del arte, el deseo y el cuerpo se vuelven banales, ya que el arte sobrepasa la voluntad humana.

Aunque en esta tercera sección sólo dos ensayos tuvieron écfrasis musicales, en total, se encontraron cinco casos de écfrasis musical, todos del tipo atributivo, tres por marcas indeterminadas y uno por mención y uno por alusión, como se muestra a continuación en la Tabla 3.

Tabla 3. Écfrasis musicales de la tercera sección.

Texto	ÉMAMD	ÉMAA	ÉMAMI
Hermanas incómodas	0	1	2
La cama	1	0	1
Total de casos	1	1	3

Fuente: Elaboración propia.

Las abreviaturas de esta tabla son: ÉMAMD: Écfrasis Musical Atributiva por Mención Directa, ÉMAA: Écfrasis Musical Atributiva por Alusión, ÉMAMI: Écfrasis Musical Atributiva por Marcas Indeterminadas.

3.1.4. Cuarta sección

La cuarta, y última, sección de *Una cerveza de nombre Derrota* está compuesta por nueve ensayos: “Roedores y genialidad”, “El hombre y la pistola”, “Confesiones de un misógino incómodo”, “Confesiones hemipléjicas”, “Confesiones porcinas”, “Confesiones simiescas”, “Confesiones escriturales”, “Carta a un amigo” y “La derrota soy yo”. La temática general

de esta sección es la condición humana y lo bajo de la existencia. Los textos de esta sección poseen un carácter autobiográfico muy marcado y en ella se encuentran presentes los tópicos de las tres secciones anteriores. De los nueve ensayos que componen esta sección, solamente en “Confesiones hemipléjicas” y “La derrota soy yo” no se encontraron casos de écfrasis musical.

En el ensayo titulado “Roedores y genialidad” encontramos lo siguiente:

[...] 9) He visto *La dama y el vagabundo* docena de veces. Primero porque a mí me parece una obra maestra –cuando daba clases en la Ibero desafiaba a los chavos a que dieran con un argumento infalible, como el de esa película; pocos argumentos son tan resistentes–, y después porque la he visto y recontravisto con mis hijos. Pero hay una secuencia que me eriza la piel: la del perro cuando mata a la rata. Creo que su realización es genial. No le habría venido mal la música de Shostakovich, por ejemplo de su *Cuarteto de cuerdas número 7* (111-112).

En el ejemplo anterior la écfrasis aparece cuando se menciona al compositor ruso, Dimitri Shostakovich (1906-1975) y su *Cuarteto de cuerdas no. 7 en fa sostenido menor, op. 108* (1960); se trata, pues, de una écfrasis atributiva por mención directa. Dicho cuarteto fue compuesto por Shostakovich en memoria de su esposa Nina Vassilyevna Varzar, fallecida en 1954. Es interesante la elección de Ruvalcaba cuando menciona que, durante la escena en la que muere una rata, la mejor música sería la de Shostakovich. Al respecto, nos parece que su elección no tuvo que ver tanto con la historia de la obra sino, más bien, con la sonoridad fuerte y sombría del cuarteto.

En “El hombre de la pistola” hallamos un caso de écfrasis musical:

[...] Todavía hace cuarenta, cuarenta y cinco años, en Guadalajara se acostumbraba resolver a balazos la menor disputa. Mi tío se sentaba a comer y, antes de hacer oración, sacaba la pistola y la ponía a un lado. Tenía fama de buen tirador. A mi padre le llegó a decir que lo que él hacía en el violín, él lo hacía con la pistola [...] (115).

Este es un caso de écfrasis atributiva por alusión y se da cuando Ruvalcaba menciona a su padre, Higinio Ruvalcaba, el cual, como se dice en el texto, fue violinista. En dicho ejemplo se compara la habilidad del tío con las armas y la del padre con el violín. Como ya se señaló en otros ejemplos, el padre de Ruvalcaba fue un gran violinista, concertino de la Orquesta Sinfónica de México y primer violín del mundialmente conocido Cuarteto Lener, así que el paralelismo que plantea Ruvalcaba en este ejemplo da a entender que su tío era realmente diestro en el uso de las armas.

En el texto titulado “Confesiones de un misógino incómodo” podemos leer lo siguiente:

SOY ABURRIDO. En casa me corresponde poner la mesa para que mis hijos y mujer coman. Coloco las cosas donde van: platos, vasos, cubiertos, servilletas, salsas, vasos, jarra, sal. Pero entonces se me ocurre algo más. Cada día. Cada medio día: un homenaje. Que de pronto puede ser a Beethoven, de pronto a Mozart, de pronto a Mendelssohn, de pronto a Brahms. Veamos. Cuando de Beethoven se trata, pongo en un extremo de la mesa, recargado en un jarrón, un retrato del viejo sordo; pero además pongo música de él: digamos, una sinfonía, digamos, su concierto para violín; mas ahí no terminan las cosas, para que la imagen de Beethoven le resulte familiar a mis hijos, coloco algo que haya caracterizado la personalidad beethoveniana; por ejemplo, en este caso, dibujo orejas, las coloreo de rojo, las recorto y las disperso en la mesa. Con eso les quiero hacer constar que Beethoven padeció una sordera terrible y devastadora. Un solo

caso más. Brahms, Con su música de fondo, con su retrato a la vista de todos, coloco en la mesa, por aquí y por allá, soldaditos de plomo. ¿Por qué soldaditos, papá? Pues porque a Brahms le fascinaba coleccionarlos, desde chiquito lo hizo (117-118).

Los primeros casos de écfrasis que encontramos en la cita anterior aparecen cuando se menciona a los compositores Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Félix Mendelssohn y Johannes Brahms, favoritos de Ruvalcaba, las cuales son écfrasis atributivas por alusión. Más adelante, nos topamos con una écfrasis atributiva por mención directa, cuando continúa hablando de Beethoven y su música, cuando menciona genéricamente sus sinfonías y después su *Concierto para violín en re mayor, opus 61* (1806), el cual ha sido incluido en otros ejemplos. Sin embargo, otro aspecto que nos parece importante es que además de mencionar el concierto, Ruvalcaba también nombra algunos aspectos de la vida de Beethoven, como el hecho de que padeció una enfermedad que terminó por dejarlo sordo, y habla del gusto de Brahms por coleccionar soldados de plomo. Estos pequeños datos, si bien no constituyen mucho por sí mismos, creemos que sí son suficientes para considerarlos como un caso de écfrasis musical atributiva por marcas indeterminadas, pues aun cuando Ruvalcaba los explique, si se conoce el trasfondo de dichos datos se puede lograr una lectura más enriquecedora. Dicho trasfondo puede ser el hecho de que Beethoven haya sufrido una vida bastante dura a causa de su sordera, que lo sumió en un aislamiento social que él mismo se impuso, y también que Brahms coleccionaba soldados de plomo porque su padre le regalaba uno en su cumpleaños. Estos son datos que sólo aquellos que conozcan la vida de dichos compositores podrán relacionar.

En otro párrafo podemos leer lo siguiente:

[...] SOY ADICTO. De la música. Nada más que de la música. En cuanto a la materia escrita, yo, que apenas ayer siempre traía un libro bajo el brazo, y leía cuanto volumen iba a dar a mis manos, ahora sólo tengo paciencia (paz y ciencia) para releer los libros que llevo en el corazón [...] En cuando a la música, soy mucho más que flexible. No sólo porque considero que la música constituye una unidad indestructible (los mismo ojos de éxtasis pone una persona que escucha Mahler que otra que oye José José), sino porque forma parte de la naturaleza misma del hombre [...] (118-119).

En esta cita anterior podemos observar lo que consideramos constituye la primer écfrasis asociativa por mitos y temas de todo el corpus analizado hasta ahora, ya que la descripción que hace Ruvalcaba sobre la música corresponde a la visión romántica de la misma, en la cual se pensaba que las artes tenían como meta trascender al hombre, la pasión y el genio, como elementos fundamentales para el desarrollo del artista. En este punto, coincidimos con Valencia respecto a la visión romántica de Ruvalcaba:

tal forma de percibir el arte coincide con los principios románticos de Verdad y Belleza. El artista romántico busca al Uno que vendría a ser el absoluto, la unidad y la concordia de todos los desgarramientos y contradicciones que suponen la realidad y la vida. Y los románticos ubican en el valor y la belleza el punto en donde el héroe puede encontrar el instante en el que el ser –limitado y finito– participa del Uno, y puede asimismo vislumbrar la armonía, aparentemente inexistente en la mudable, vana e intrascendente cotidianidad (Valencia, *Música en la lit.* 70-71).

Además de la écfrasis asociativa, nos parece que en ese mismo ejemplo aparece una segunda écfrasis, esta vez atributiva por alusión, cuando Ruvalcaba menciona a Gustav Mahler y a

José José. El primero es uno de los compositores más importantes de la segunda mitad del siglo XIX, y el segundo, conocido como “El Príncipe de la canción”, fue uno de los cantantes más importantes de la música popular mexicana y ganador de varios premios Grammy. La comparación parte del principio de que la música es universal, y no importa su origen o estilo.

En el ensayo titulado “Confesiones porcinas” encontramos lo siguiente:

[...] Las instituciones no tienen más remedio que justificar su presupuesto, y el mejor modo de hacerlo es lamiéndole el trasero a un escritor: haciéndole creer que su obra es importante, que su presencia es fundamental, que sus palabras son ponderadas. Vuelvo al ejemplo de los músicos; hasta donde sé, que es bien poco, los músicos viven entregados a lo suyo: ¿cuándo se ha visto que una sinfonía que se toque por primera vez, que en ese estreno el compositor se ponga a decir una sarta de tonterías igual que hace un escritor cuando presenta una novela o un poemario?, ¿cuándo se ha visto que un violinista haga un performance para el estreno de una obra? Me inclino por esa sobriedad de los músicos, esa caución que los aleja del ridículo [...] (Ruvalcaba, *Cerveza de nombre* 124).

Como podemos observar, se trata de una éfrasis asociativa por mitos/temas, ya que consideramos que la manera en que Ruvalcaba compara el estreno de una obra musical con la presentación de un libro es una forma de proponer que la música es un arte más elevado que la literatura, puesto que esta última no depende de un referente externo, es puro símbolo y mensaje; la música no necesita que se la defiendan, que se argumente y se expongan sus porqués, mientras que la literatura sí lo precisa. Es, creemos nosotros, una manera de plantear el tema de la música como arte sublime o arte elevada, privilegiada entre las demás artes, en contraposición a la literatura.

Más adelante, en “Confesiones simiescas”, nos topamos con el siguiente ejemplo de écfrasis musical:

[...] 3) Converso con un joven y me asombra que los extremos se toquen. Ambos, el adolescente y el ruco, concuerdan en lo mismo. Asumimos tres consignas: tirarnos a todas las chavas, honrar al padre y oír a Joe Cocker. Nos sentamos a beber y coincidimos en el silencio. Sabido es que cuando dos hombres coinciden en el silencio significa que la comunicación ha llegado a su punto más alto, que se han dicho todo lo que pueden decirse (128).

Como podemos ver, se trata de una écfrasis atributiva por alusión; cuando Ruvalcaba menciona al cantante británico de blues y soul Joe Cocker, quien fuera ganador del Grammy a la mejor interpretación pop vocal en 1983 y del Oscar en 1982, por mejor canción original, entre otras distinciones. Nos parece interesante la elección de Ruvalcaba, pues, acorde a la atmósfera que describe, elige a un músico como Joe Cocker, cuya música acompaña perfectamente esta escena.

Líneas después nos encontramos otra écfrasis atributiva por alusión:

[...] 4) Mi padrino me llevaba a la iglesia los domingos, y yo veía en cada imagen de Jesucristo el llamado a propagar su palabra. Pedía con tan profundo encono por los míos. Me angustiaba en especial el destino de mi padre. Que de pronto se le olvidara tocar el violín. Así como le vino el don se le puede ir, me decía. E increpaba a Dios que conservara intacta la memoria del violinista, y de paso al hombre. Y en ese orden: no importa si se le olvida mi persona, pero que jamás olvide las notas, suplicaba yo, de rodillas (129).

En este caso se trata de una alusión al padre de Ruvalcaba, quien, como ya se ha dicho anteriormente, fue un excelente violinista. Ruvalcaba admiraba mucho a su padre y sentía una devoción por él. En la cita anterior podemos observar el cariño que sentía por el talento artístico de su padre.

Líneas más adelante, nos encontramos con otro caso de écfrasis:

[...] No creo que haya mejor modo de llevarse a una mujer a la cama que tocándole el violín, que vibrando en su oído las notas del concierto que compuso Beethoven para el regio instrumento [...] (129).

Al igual que en otros casos anteriores, nos volvemos a encontrar con una écfrasis atributiva por mencionar el *Concierto para violín en re mayor, opus 61* (1806), de Ludwig van Beethoven. En el ejemplo anterior podemos observar cómo Ruvalcaba habla del elemento erótico de la música, en especial del concierto de Beethoven, el cual es, como la mayoría de su música, intenso y brioso.

En “Confesiones escriturales” hallamos un caso de écfrasis descriptiva y lo podemos observar en el siguiente ejemplo:

[...] Que mi vida corra como el agua dulce de un río se detenga como el agua estancada de un charco me tiene sin cuidado. Escribo por otra razón. Porque me gusta imaginar vidas diferentes de la mía, más sórdidas o más intensas, más curtidas o más viscerales. Como se quiera. Pero al fin y al cabo vidas provenientes del compartimento de mi imaginación. En donde todo es posible. En esa convivencia caben todos: el desalmado y el piadoso, el noble y el soberbio. Como los contrastes musicales de una sinfonía de Brahms.

3) Dije sinfonía y dije Brahms y el mundo se me viene encima. La verdad es que escribo porque no sé hacer música. No sé tocar ningún instrumento ni componer el acorde más simple. No sé dirigir una orquesta, ni sonar los platillos o el idílico triángulo. Estoy seguro de que si tocara el violín no escribiría, para qué; con la palabra escrita no lograría sacudir el alma de hombre como lo hace la música. Escribo, pues, por impotencia. Aunque no estoy muy seguro, porque la palabra escrita penetra zonas vedadas a la música. Esas zonas siempre me han atraído como una línea a un adicto. [...] (132).

La écfrasis se produce cuando Ruvalcaba describe las razones que lo llevan a escribir y las compara con los contrastes musicales de las sinfonías de Johannes Brahms. Posteriormente, sigue exponiendo las razones de por qué escribe y afirma que si pudiera ser compositor no escribiría. Líneas más adelante, en ese mismo ensayo, encontramos una écfrasis atributiva por mención directa acompañada de un intertexto:

4) Se llora cuando la belleza o el sufrimiento sobrecogen al frágil corazón de un hombre (¿estarán íntimamente imbricados, belleza y sufrimiento?; no lo sé, pero en la misma medida me hacen llorar la sinfonía *Heroica* de Beethoven y la novela *Humillados y ofendidos* de Dostoievski; o tal vez las lágrimas no significan nada, y nada es nada) [...] (132-133).

La écfrasis se produce cuando se hace mención de la *Sinfonía no. 3 en mi bemol mayor, op. 55* (1803-1804), conocida como *Heroica*, por haber sido compuesta en honor a Napoleón Bonaparte, sin embargo, cuando él se autoproclamó emperador Beethoven retiró la dedicatoria y cambió “el título a *Sinfonia eroica, composta per festeggiare il souvenire di un grand uomo* (Sinfonía heroica, compuesta a la memoria de un gran hombre) y la dedicó al príncipe Franz Joseph von Lobkowitz” (DEOM 719).

En el último ensayo de nuestro corpus, “Carta a un amigo”, podemos leer lo siguiente:

[...] No a cualquiera le digo “padre”. También se lo digo a Higinio, a Higinio Rodolfo, como era su verdadero nombre. De mi padre, del mío. Su apellido no importa. Es como cualquier otro. Yo provengo de su semen. De su sangre vigorosa [...] (Ruvalcaba, *Una cerveza* 135).

Como podemos ver, se trata de una écfrasis atributiva por alusión en la que aparece, como en otros casos, el padre de Ruvalcaba, de quien siempre estuvo orgulloso.

A lo largo de esta sección encontramos un total de 14 casos de écfrasis musicales. En “Roedores y genialidad”, “El hombre y la pistola”, “Confesiones porcinas” y “Carta a un amigo” sólo se encontró un caso de écfrasis musical en cada uno; en “Confesiones de un misógino incómodo” hallamos cinco casos, mientras que en “Confesiones simiescas” encontramos tres casos y en “Confesiones escriturales” sólo hallamos dos casos. Tanto en “Confesiones hemipléjicas” como en “La derrota soy yo” no se encontraron casos de écfrasis musical. En la Tabla 4 podemos observar qué tipo y cuántas écfrasis musicales encontramos por texto y el total de casos que encontramos en esta última sección.

Tabla 4. Écfrasis musicales de la cuarta sección.

Texto	ÉMDD	ÉMAMD	ÉMAA	ÉMAMI	ÉMASM/T
Roedores y genialidad	0	1	0	0	0
El hombre de la pistola	0	0	1	0	0
Confesiones de un misógino incómodo	0	1	2	1	1
Confesiones porcinas	0	0	0	0	1
Confesiones simiescas	0	1	2	0	0
Confesiones escriturales	1	1	0	0	0
Carta a un amigo	0	0	1	0	0
Total de casos	1	4	6	1	2

Fuente: Elaboración propia.

Las abreviaturas de esta tabla son: ÉMDD: Écfrasis Musical Descriptiva por Descripción, ÉMAMD: Écfrasis Musical Atributiva por Mención Directa, ÉMAA: Écfrasis Musical Atributiva por Alusión, ÉMAMI: Écfrasis Musical Atributiva por Marcas Indeterminadas y ÉMASM/T: Écfrasis Musical Asociativa por Mitos/Temas.

3.2. Macroestructura

Una vez analizados cada uno de los textos que integran *Una cerveza de nombre Derrota*, hay que apuntar que la écfrasis musical está presente no sólo en el interior de los textos sino también en la estructura misma del libro, definiéndolo. Consideramos que la macroestructura de *Una cerveza de nombre Derrota* encierra una écfrasis musical del tipo descriptivo por estructura análoga. Como veremos, cada una de sus secciones representa, por medio de sus

tópicos y su distribución, el modelo de una sonata clásica, la cual está compuesta por cuatro movimientos que, si bien reciben nombres distintos de acuerdo al libre albedrío del compositor, tradicionalmente, pueden adoptar el siguiente molde: primer movimiento: forma sonata, segundo movimiento: adagio, lento, tercer movimiento: minueto, y cuarto movimiento: rondó⁴⁰. Cada uno de los movimientos antes descritos posee un carácter definido y por medio de la écfrasis musical se extrapola al texto definiendo el carácter de cada sección. Aunado a todo esto, encontramos que cada una de las secciones encarna uno de los tópicos comunes en la obra de Ruvalcaba.

La primera sección del libro sería el primer movimiento, el cual, como ya se mencionó, tiene una forma sonata. La forma sonata es aquella que posee un esquema del tipo A-B-A, en el cual A corresponde a la exposición del tema principal y el tema secundario, B es el desarrollo modulante de los mismos; luego vuelve A, lo que sería la reexposición, en la cual se vuelve a presentar el tema principal y el secundario, pero ambos en la tonalidad del tema principal. En esta primera sección del libro podemos ver que los textos “El cuerpo” y “Relaciones peligrosas” equivalen a A, donde el primero representa al tema principal y el segundo es el tema secundario. Entonces, “La Celda 55” representa el desarrollo, es decir, la sección B, mientras que “Una cerveza de nombre de Derrota” y “La amiga de mi mujer” serían nuevamente A, que representan el tema principal y secundario, respectivamente. Esto

⁴⁰ La forma descrita corresponde sobre todo a las sonatas del periodo ‘clásico’ y al propuesto por Joaquín Zamacois en su *Curso de formas musicales*, en el cual podemos leer que la historia de la sonata se remonta a la de las suites barrocas y a las *sonatas da chiesa* y *sonatas da camera*, que literalmente son piezas para sonar en iglesias o de cámara. De manera que, en su origen, no se referían a una forma musical de composición como tal, sino a un tipo de pieza. Posteriormente, durante el periodo clásico de la música (S. XVIII), se incorporaron nuevos elementos formales y se constituyó la forma sonata antes descrita (Zamacois 167-169).

queda más claro si tomamos en cuenta que “El cuerpo” guarda una relación temática con “Una cerveza de nombre Derrota” y, a su vez, “Relaciones peligrosas” con “La amiga de mi mujer”. Esto da como resultado una écfrasis musical de tipo descriptiva por estructura análoga con la forma sonata. Esta sección también representa la suma de todos los tópicos de libro: el alcohol, las mujeres y el elemento autobiográfico.

La segunda sección del libro está integrada por siete ensayos: “Trece motivos para beber ron”, “Modos de tomar ron”, “Otros modos de beber ron”, “El peor enemigo”, “Hombres incendiados por el alcohol”, “Un poema para Bukowski” y “Entre el alcohol, la poesía y la novela breve”. Esta sección es mucho más oscura y lóbrega que la anterior. Siguiendo nuestra hipótesis de que la estructura del libro es una gran écfrasis musical, esta segunda sección representaría el segundo movimiento o adagio-andante, el cual, por lo general, es lento y de carácter más bien nostálgico o lóbrego. En esta sección podemos observar un pesimismo y una nostalgia lastimera que emula la gravedad e introspección propia de los movimientos musicales lentos. Para constatar lo anterior basta con observar la temática de cada uno de los textos: el alcohol como desahogo de la miseria, la vida y el amor, el patetismo del beodo y la relación entre el alcohol, el genio y el sexo; además de ratificar lo mencionado respecto a que cada sección representa un tópico ruvalcabiano, en este caso, el alcohol. El tipo de estructura que emula esta sección es lo que Zamacois llama tipo suite, y que se representa esquemáticamente de la siguiente manera: A-B; donde A constituye el tema principal, el cual, por medio de variaciones, imitaciones y procesos modulantes llega a la segunda sección, B, donde, a través de un movimiento “modulante *regresivo*”, regresa a la tonalidad inicial. En el texto podemos observar dicha estructura a partir del contenido temático de cada ensayo. Así, “Trece motivos para beber ron” encarnaría el tema principal

y, posteriormente, comenzaría a variar y a desarrollarse en “Modos de tomar ron” y “Otros modos de tomar ron”. La sección B corresponde a los textos restantes: “El peor enemigo”, “Hombres incendiados por el alcohol”, “Un poema para Bukowski” y “Entre el alcohol, la poesía y la novela breve”, donde sigue presente el elemento temático de A: el alcohol, pero este se desarrolla de manera distinta (modulado) y se cierra la sección con un texto que tiene tanto elementos de A, como de B, es decir, B en tonalidad de A.

La tercera sección de *Una cerveza de nombre Derrota* es la sección más grande de todas, con doce textos: “Reglas para hacer feliz a una mujer”, “Los lunares femeninos”, “La mujer ante el espejo”, “Las mujeres que escriben”, “Las mujeres y el aroma”, “Ni en sueños”, “Las hermanas incómodas”, “Los jugos”, “Hoteles de paso”, “La cama”, “Conserva tu soltería” y “50 aforismos sobre la ‘M’”. Como podemos ver, es claro el eje temático de esta sección: la mujer. Esta sección se emparenta con el tercer movimiento, o minueto, por lo ligero y majestuoso del tema, en el sentido de que la forma en la que Ruvalcaba desarrolla sus textos contrasta con la sección anterior, por ser más juguetona y atrevida, además de tener un registro que la acerca a la broma o al juego. El minueto se caracteriza por ser majestuoso, ligero y elegante, y su estructura puede ser binaria o ternaria. Por ejemplo, “en el Clasicismo se adoptó el minueto como uno de los movimientos de la forma en evolución de la sinfonía, la sonata para instrumento solo y el cuarteto de cuerdas. [...] generalmente como recurso de reposo entre el movimiento lento y el final (DEOM 958). Con base en lo anterior consideramos que la tercera sección de *Una cerveza de nombre Derrota* es una éfrasis musical de un minueto ternario (ABA), donde la sección A abarca los textos: “Reglas para hacer feliz a una mujer”, “Los lunares femeninos”, “La mujer ante el espejo”, “Las mujeres que escriben” y “Las mujeres y el aroma”; y la sección B incluye los textos: “Ni en sueños”,

“Las hermanas incómodas”, “Los jugos”, “Hoteles de paso” y “La cama”. Los dos últimos textos, “Conserva tu soltería” y “50 aforismos sobre la M” representan la reexposición de la sección A. La división entre las secciones A y B se da a partir de un cambio en el punto de vista de los textos, ya que en los ensayos de la sección A se versa sobre la mujer en general, mientras que en la sección B se toman situaciones muy específicas relacionadas con la mujer.

El elemento autobiográfico, típico en Ruvalcaba, es el eje sobre el cual gira la cuarta y última sección del libro, la cual está integrada por nueve ensayos: “Roedores y genialidad”, “El hombre de la pistola”, “Confesiones de un misógino incómodo”, “Confesiones hemipléjicas”, “Confesiones porcinas”, “Confesiones porcinas”, “Confesiones simiescas”, “Confesiones escriturales”, “Carta a un amigo” y “La derrota soy yo”. Consideramos que esta sección representa la forma musical rondó, la cual es:

Una de las formas fundamentales de la música en la que dos secciones repetidas se alternan con por lo menos dos episodios diferentes. Su representación esquemática más simple es: ABACA. [...] en las obras instrumentales del clasicismo, donde se hizo característica del movimiento final de una obra de múltiples movimientos (*DEOM* 606).

Dentro de los textos de esta sección, podemos encontrar todos y cada uno de los tópicos de las tres secciones anteriores; esta cuarta sección es una síntesis temática, al mismo tiempo que representa una forma, como ya se mencionó en la cita anterior, conclusiva. Los textos que temáticamente equivaldrían al tema A serían: “Roedores y genialidad”, “El hombre de la pistola”, “Confesiones porcinas”, “Carta a un amigo” y “La derrota soy yo”; el tema B está representado por “Confesiones de un misógino incómodo” y “Confesiones hemipléjicas”;

mientas que el tema C se compone de “Confesiones simiescas” y “Confesiones escriturales”. De esta manera, podemos observar un esquema estructural de rondó: ABACA, tal y como lo describe el *DEOM*. Tanto el hecho de que sea la sección final del libro como su estructura nos llevan a concluir que, en efecto, se trata de una éfrasis musical del tipo descriptivo por estructura análoga.

Conclusiones

A partir del análisis de nuestro corpus de *Una cerveza de nombre Derrota*, sustentado en el concepto de écfrasis musical postulado por Siglind Bruhn y el modelo de análisis de Valerie Robillard, hemos demostrado que es fundamental conocer y comprender los objetos ecfrásticos para alcanzar una lectura óptima de *Una cerveza de nombre Derrota*, donde la écfrasis musical es un elemento primordial dentro de la narrativa, del texto. Esto implica la presencia implícita de un lector ideal, el cual no sólo debe conocer de historia musical sino también las obras de las que se habla, de forma que pueda identificar y decodificar las écfrasis musicales y relacionarlas con los objetos referidos. De esta manera, evidenciamos la importancia de la música como tópico recurrente en la obra de Ruvalcaba y específicamente en *Una cerveza de nombre Derrota*.

Tras analizar la obra en cuestión pudimos constatar que la écfrasis estaba presente en todas sus secciones. El número de écfrasis musicales halladas fue de setenta y ocho casos; diecinueve casos en la primera sección, treinta y siete en la segunda, seis en la tercera y quince en la cuarta; además de la écfrasis a nivel estructural. En la Tabla 5 podemos observar claramente el tipo y la cantidad de écfrasis musicales por sección, para tener una idea clara del panorama general de *Una cerveza de nombre Derrota*.

Tabla 5. Écfrasis musicales por sección.

	ÉMDEA	ÉMDD	ÉMAMD	ÉMAA	ÉMAMI	ÉMASE	ÉMASM/T
Primera sección	1	2	9	5	2	0	0
Segunda sección	1	1	15	15	4	1	0
Tercera sección	1	0	1	1	3	0	0
Cuarta sección	1	1	4	6	1	0	2
Total de casos	4	4	29	27	10	1	2

Fuente: Elaboración propia.

Las abreviaturas de esta tabla son: ÉMDEA: Écfrasis Musical Descriptiva por Estructura Análoga, ÉMDD: Écfrasis Musical Descriptiva por Descripción, ÉMAMD: Écfrasis Musical Atributiva por Mención Directa, ÉMAA: Écfrasis Musical Atributiva por Alusión, ÉMAMI: Écfrasis Musical Atributiva por Marcas Indeterminadas y ÉMASE: Écfrasis Musical Asociativa por Estilos Artísticos y ÉMASM/T: Écfrasis Musical Asociativa por Mitos/Temas.

A partir de la información anterior, podemos observar que la sección con más casos de écfrasis musical fue la segunda, seguida de la primera sección, la cuarta sección y, por último, la tercera, que tuvo los índices más bajos de écfrasis musical. Asimismo, pudimos observar que de los siete tipos de écfrasis musical, propuestos por Valerie Robillard, la écfrasis atributiva por mención fue la que más presencia tuvo en todo el libro, con veintinueve casos; seguida de la écfrasis atributiva por alusión, con veintisiete casos; la écfrasis atributiva por marcas indeterminadas, con diez casos. Los dos tipos écfrasis descriptivas, tanto por descripción como por estructuras análogas, se encuentran empatadas, con apenas cuatro casos. Y en los últimos lugares están la écfrasis asociativa por mitos/temas, con sólo dos

casos, y la écfrasis asociativa por estilos, con un solo caso en todo el libro. Hay que mencionar que la écfrasis general que añadimos al final hace referencia a la que se produce a través de la macroestructura de *Una cerveza de nombre Derrota*, la cual, como ya se dijo, es una gran écfrasis descriptiva por estructura análoga.

Según los datos arrojados hasta ahora, podemos afirmar que la écfrasis musical es fundamental en la narrativa de *Una cerveza de nombre Derrota* y determina la calidad de lectura del libro. Es cierto que el hecho de que la écfrasis musical desempeñe un papel tan importante en este libro define, en cierta medida, el tipo de público o de lector ideal al cual está dirigido, el cual debe estar capacitado para comprender todas y cada una de las écfrasis, pero también es cierto que es posible realizar una lectura en la que las relaciones ecfrásticas pasen inadvertidas; sin embargo, como ya mencionamos en más de una ocasión, estos sólo produciría una comprensión superficial del texto.

Del total de objetos ecfrásticos detectados, treinta y uno fueron compositores o intérpretes y también treinta y uno fueron obras musicales. En los casos restantes se trató de relaciones más sutiles o no tan definidas. Algunos de estos objetos aparecieron en más de una ocasión a lo largo del libro.

Como podemos ver, en el Anexo 1, el compositor Wolfgang Amadeus Mozart fue el más aludido en el libro, con once apariciones, seguido del compositor Ludwig van Beethoven, con ocho, Johannes Brahms, con seis, e Higinio Ruvalcaba y Felix Mendelssohn, con cinco; los demás personajes aparecieron entre una y cuatro veces en todo el libro. De las obras musicales citadas solamente una apareció más de una vez; este es el *Concierto para violín en re mayor, op. 61* de Beethoven.

A partir de nuestra investigación pudimos constatar nuestra hipótesis acerca de que *Una cerveza de nombre Derrota* era una gran écfrasis musical. Como observamos, la écfrasis no sólo habitaba el interior de los ensayos sino también en la estructura de cada sección y estas, a su vez, formaban una sola écfrasis musical de tipo descriptiva por estructura análoga, a nivel macroestructural, de una sonata en cuatro movimientos. Por tanto, podemos confirmar que, como planteamos, la écfrasis musical definía no sólo el contenido del texto, sino también su estructura. La presencia constante de la écfrasis musical en los textos de Eusebio Ruvalcaba permite aumentar la profundidad semiótica de los mismos, ya que agrega una carga simbólica extra mediante la inserción intermedial de objetos, en este caso, musicales. Esto implica que Ruvalcaba consideraba la presencia de un lector ideal capacitado para comprender cabalmente todas las referencias.

Como se mencionó al inicio de este trabajo, además de nuestro análisis, adjuntamos una lista de recomendaciones discográficas sobre las obras mencionadas en *Una cerveza de nombre Derrota* (Anexo 2), para que el lector pueda escuchar y conocer los objetos ecfrásticos presentes en el libro.

Para terminar, nos gustaría mencionar que, si bien esta pequeña investigación constituye un acercamiento a la literatura ruvalcabiana, también representa un paso en cuanto a la exploración e investigación de la obra de este autor, la cual ha sido, hasta ahora, casi ignorada por la crítica. Creemos firmemente que investigaciones posteriores podrán hacer justicia a una literatura tan vasta y rica como la de Ruvalcaba, por lo que nuestra meta con esta investigación es alentar el surgimiento de investigaciones literarias más profundas.

Anexo 1: Glosario de compositores/intérpretes

Tabla 6: Compositores mencionados en *Una cerveza de nombre Derrota*

Compositor/intérprete	AS I	AS II	AS III	AS IV	Total
Aram Khachaturian	0	1	0	0	1
Armando Lavalle	0	1	0	0	1
Arnold Schönberg	0	1	0	0	1
Carl Nielsen	1	0	0	0	1
Cosima Liszt	1	0	0	0	1
Dimitri Shostakovich	1	0	0	1	2
Enrique González Philips	0	1	0	0	1
Fanny Mendelssohn	0	0	1	0	1
Felix Mendelssohn	2	1	1	1	5
Franz Joseph Haydn	1	0	0	0	1
Franz Liszt	1	0	0	0	1
Franz Schubert	1	0	0	0	1
Gustav Mahler	0	2	0	1	3
Han von Büllow	1	0	0	0	1
Henry Wieniawsky	0	1	0	0	1
Higinio Ruvalcaba	0	2	0	3	5
Jean Sibelius	0	1	0	0	1
Joe Cocker	0	0	0	1	1
Johann Sebastian Bach	2	1	0	0	3
Johannes Brahms	0	2	2	2	6
José José	0	0	0	1	1
Ludwig van Beethoven	4	2	0	2	8
Modest Mussorgsky	0	2	0	0	2
Nannerl Mozart	0	0	1	0	1
Niccolo Paganini	0	0	2	0	2
Piotr Ilich Tchaikovsky	0	1	0	0	1
Richard Wagner	2	0	0	0	2
Robert Schumann	0	1	2	0	3
Sergei Prokofiev	1	0	0	0	1
Silvestre Revueltas	0	2	0	0	2
Wolfgang Amadeus Mozart	2	5	3	1	11

Fuente: Elaboración propia

Las abreviaturas de esta tabla son: AS I: Apariciones en la Sección I, AS II: Apariciones en la Sección II, AS III: Apariciones en la Sección III, AS IV: Apariciones en la Sección IV.

Anexo 2: Obras musicales mencionadas

En el presente anexo, enlistamos las obras musicales que aparecen en los distintos ensayos que componen *Una cerveza de nombre Derrota*, y agregamos recomendación discográfica en la cual se puede consultar dicha obra. La obra de Armando Lavalle no figura en este anexo porque no se encontró ningún registro discográfico de ella.

Bach, Johann Sebastian. “Concierto para violín en la menor BWV 1041 ” y “Concierto para violín en mi mayor BWV 1042”. *Conciertos BWV 1041–1042–1043–1060*. Interp. Gidon Kremer. Academia de San Martín de los Campos. Cond. Gidon Kremer. Alemania: Philips, 1991. 1-6. CD.

----- *Pasión Según San Mateo BWV 244*. Interp. Ian Bostridge. Franz-Josef Selig. Sibylla Rubens. Andreas Scholl. Werner Güra. Dietrich Henschel. Escuela Cantora Cantate Domino. Coro y orquesta del Colegio Vocal Gent. Cond. Philippe Herreweghe. Alemania: Harmonia mundi, 1999. CD.

----- “Variaciones Goldberg BWV 988”. *Glenn Gould: Variaciones Goldberg, grabación original de la CBC 21/6/1954*. Interp. Glenn Gould. Canadá: CBC, 1995. 1-32. CD.

Beethoven, Ludwig van. “Concierto para violín en re mayor, op. 61”. *Archivos históricos rusos: David Oistrakh, conciertos para violín. D. 4*. Interp. David Oistrakh. Orquesta

- Sinfónica Estatal de la URSS. Cond. Gennady Rozhdestevensky. Rusia: Brilliant Classics, 1962. 1-3. CD.
- . “Cuarteto en si bemol mayor, op. 130”. *Los Cuartetos de cuerdas completos*. D. 6. Interp. Cuarteto de Cuerdas Végh. Estados Unidos: Music & Arts Programs of America, 2001. 1-6. CD.
- . “Sinfonía no. 3 en mi bemol mayor, op. 55, Eroica”. *Las 100 mejores sinfonías*. D. 9. Interp. Orquesta Filarmónica de Berlín. Cond. Claudio Abbado. Alemania: Euro Arts Music International, 2008. 1-4. CD.
- . “Sinfonía no. 5 en do menor, op. 67”. *Carlos Kleiber: Grabaciones orquestales completas en la Deutsche Grammophon*. D. 1. Interp. Orquesta Filarmónica de Viena. Cond. Carlos Kleiber. Alemania: Deutsche Grammophon, 1975. 1-4. CD.
- . “Sonata para piano en la mayor no. 28, op. 101”. *Beethoven: Sonatas para piano*. D. 8. Interp. Claude Frank. Estados Unidos: RCA Victor 2002. 9-11. CD.
- Brahms, Johannes. “Concierto para violín y orquesta en re mayor, op. 77”. *Leonard Bernstein: Brahms/Sibelius: Conciertos para violín*. Interp. Zino Francescatti. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Cond. Leonard Bernstein. Austria: Sony, 1963/65. 1-3. CD.
- Haydn, Franz Joseph. “Cuarteto en re menor no. 2, op. 76, ‘Las Quintas’”. *Cuartetos de cuerda, op. 76 1-3*. Interp. Cuarteto de Cuerdas Takács. Alemania: Decca, 1988. 5-8. CD.
- Khachaturian, Aram. “Concierto para violín y orquesta en re menor”. *Concierto para violín—Concierto-Rapsodia*. Interp. Nicolas Koeckert. Orquesta Filarmónica Real. Cond. José Serebrier. Canada: NAXOS, 2009. 2-4. CD.

- Mahler, Gustav. “IV Movimiento: *Adagietto: Sehr Langsam* (Muy lento) de la Sinfonía no. 5”. *Sinfonía no. 5*. Interp. Orquesta Sinfónica de Chicago. Cond. Georg Solti. Alemania: Decca, 1970. 4. CD.
- Mendelssohn-Bartholdy, Felix. “Concierto para violín en mi menor, op. 64”. *Archivos históricos rusos: David Oistrakh, conciertos para violín*. D. 1. Interp. David Oistrakh. Orquesta Sinfónica Estatal de la URSS. Cond. Kyrill Kondrashin. Rusia: Brilliant Classics, 1949. 1-3. CD.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. “Obertura de la ópera en dos actos Don Giovanni K. 527” y “Obertura de la ópera en dos actos La Flauta Mágica K. 620”. *Oberturas–Serenata no. 13 K. 525*. Interp. Tafelmusik. Cond. Bruno Weil. Alemania: Sony, 1991. 5, 8. CD.
- “Concierto para violín no. 4 en re mayor, K. 218” y “Concierto para violín no. 5 en la mayor, K. 219”. *Conciertos para violín y orquesta*. D. 2. Interp. Gidon Kremer. Orquesta Filarmónica de Viena. Cond. Nikolaus Harnoncourt. Alemania: Polydor, 1988. 4-9. CD.
- Mussorgsky, Modest. “Cuadros de una exposición”. *Mussorgsky: Cuadros de una exposición – Ravel: Valses nobles y sentimentales*. Interp. Ivo Pogorelich. Alemania: Deutsche Grammophon, 1997. 1-16. CD.
- Nielsen, Carl. “Sinfonía no. 5, op. 50”. *Las 100 mejores sinfonías*. D. 39. Interp. Orquesta Sinfónica de Gotemburgo. Cond. Neeme Järvi. Alemania: Deutsche Grammophon, 1993. 5-10. CD.

Prokofiev, Sergei. "Sinfonía no. 5 en si bemol mayor, op. 100". Las 100 mejores sinfonías.

D. 40. Interp. Orquesta Filarmónica de Berlín. Cond. Herbert von Karajan. Alemania: Deutsche Grammophon, 1969. 5-8. CD.

Schubert, Franz. "Sinfonía no. 5 en si bemol mayor D. 485". Las 100 mejores sinfonías. D.

13. Interp. Orquesta Filarmónica de Berlín. Cond. Karl Böhm. Alemania: Deutsche Grammophon, 1966. 5-8. CD.

Schumann, Robert. "Concierto para violonchelo y orquesta en la menor, op. 129". Mstislav

Rostropovich: Saint-Sëns: Concierto para chelo; Schumann: Concierto para chelo; Encores. D. 1. Interp. Mstislav Rostropovich. Orquesta Sinfónica del Estado de Moscú. Cond. Samuel Samosud. Alemania: Deutsche Grammophon, 1954. 4-6. CD.

-----. "Quinteto para piano, dos violines, viola y chelo, en mi bemol mayor, op. 44".

Schumann: Quinteto para piano op. 44 – Cuarteto para piano op. 47. Interp. Menahem Pressler. Cuarteto de Cuerdas Emerson. Alemania: Deutsche Grammophon, 1995. 1-4. Cd.

Shostakovich, Dimitri. "Sinfonía no. 5 en re menor, op. 47". Sinfonía no. 5 y Sinfonía no. 9.

Interp. Orquesta del Concertgebouw. Cond. Bernard Haitink. Alemania: Decca, 1981. CD.

-----. "Cuarteto de cuerdas no. 7 en fa sostenido menor, op. 108". *Los cuartetos de cuerda.*

Interp. Cuarteto de Cuerdas Emerson. Alemania: Deutsche Grammophon, 1999/2000. 1-3. CD.

Sibelius, Jean. "Concierto para violín y orquesta en re menor, op. 47". Leonard Bernstein:

Brahms/Sibelius: Conciertos para violín. Interp. Zino Francescatti. Orquesta

Filarmónica de Nueva York. Cond. Leonard Bernstein. Austria: Sony, 1963/65. 4-6. CD.

Tchaikovsky, Piotr Ilich. “Concierto para violín en re mayor, op. 35”. *Tchaikovsky: Concierto para violín – Serenata melancólica*. Interp. Gidon Kremer. Orquesta Filarmónica de Berlín. Cond. Lorin Maazel. 1-3. CD.

Wieniawski, Henryk. “Concierto para violín no. 1 en fa sostenido menor, op. 14” y “Concierto para violín no. 2 en re menor, op. 22”. *Conciertos para violín*. Interp. Marat Bisengaliev. Orquesta Sinfónica Nacional de la Radio Polaca. Cond. Antoni Wit. Canada: NAXOS, 1996. CD.

Bibliografía

- Abad, Roberto. *Orquesta primitiva*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2015. Impreso.
- Aguirre, Paola. “Écfrasis musical en *Chatanooga Choo Choo* de José Donoso”. *Entre artes entre acto, écfrasis e intermedialidad*. Susana González Aktories e Irene Artigas (eds.). México: UNAM, 2011. 243-255. Impreso.
- Allen, Graham. “Structuralist approaches: Genette and Riffaterre” y “Postmodern conclusions”. *Intertextuality*. Londres: Routledge, 2000. 95-209. Impreso.
- Alonso, Silvia. *Música, literatura y semiosis*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001. Impreso.
- Artigas Albarelli, Irene. Introducción. “La crítica ecfástica”. *Galería de Palabras: la variedad de la écfrasis*. México: UNAM, 2013. 11-70. Impreso.
- Ávila Sánchez, María Meztli. “Ambientes musicales: la representación verbal de la música”. *Entre artes entre acto, écfrasis e intermedialidad*. Susana González Aktories e Irene Artigas (eds.). México: UNAM, 2011. 217-228. Impreso.
- Ayala Sánchez, Pedro. “La música como lenguaje (una perspectiva lingüística de la armonía tonal)”. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. Impreso.
- Baeza, Laura. *Ensayo de orquesta*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2017. Impreso.

Beristáin, Helena. *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México: UNAM, 1996.
Impreso.

Bruhn, Siglind. “Reflexiones sobre écfrasis musical”. *Entre artes entre acto, écfrasis e intermedialidad*. Susana González Aktories e Irene Artigas (eds.). México: UNAM, 2011. 51-66. Impreso.

Castillo, Gerardo y Francisco de León. “Capítulo 1 – Temporada 1 – Eusebio Ruvalcaba”. Entrevista por Gerardo Castillo y Francisco de León. *¡Ay, Bacantes!* Youtube. Web. 29 dic. 2017. <<https://www.youtube.com/watch?v=OHIruOIRzNQ>>

EUSEBIO RUVALCABA completo. Día internacional del libro. FARO Milpa Alta. 24 abril 2014. Youtube. Web. 30 dic. 2017. <<https://www.youtube.com/watch?v=cTzszQREXLw&t=282s>>

Fundación para las letras mexicanas. “Obra publicada de Eusebio Ruvalcaba”. *Enciclopedia de la literatura en México*. Web. 20 dic. 2017. <<http://www.elem.mx/autor/obra/directa/971>>

-----, “Emiliano Pérez Cruz”. *Enciclopedia de la literatura en México*. Web. 12 feb. 2017. <<http://www.elem.mx/autor/datos/851>>

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. España: Taurus, 1989. 10-20. Impreso.

González Martínez, Juan Miguel. “Los procesos de codificación múltiple en el discurso artístico musical y literario”. *Imafronte* 14 (1999): 71-78. *Revistas de la Universidad*

de Murcia. Web. 28 dic. 2017.

<<http://revistas.um.es/imafronte/article/view/38141/36661>>

-----, “Resultado creativo de la convergencia estructural entre las formas musicales y literarias”. *Imafronte* 18 (2006):19-27. *Revistas de la Universidad de Murcia*. Web. 28 dic. 2017. <<http://revistas.um.es/imafronte/article/view/36361/0>>

González Rojo Arthur, Enrique. *El viento me pertenece un poco. Antología de poemas (1972-2008)*. México: Tianguis de libros, 2008. Impreso.

Gottwald, Clytus, coment. “Zu Schönbergs Chormusik”. Arnold Schönberg. *Das Chorwerk*. BBC singers. Cond. Pierre Boulez. Holanda: Sony, 1990. CD.

Harnoncourt, Nikolaus. *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Acantilado, 2006. Impreso.

Hernández, Francisco. *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*. México: Verdehalago/CONACULTA, 2001. Impreso.

Instituto Nacional de Bellas Artes. “Homenaje al escritor Eusebio Ruvalcaba a un año de su fallecimiento”. *Boletín de prensa no.134*. Web. 7 feb. 2018. <https://www.inba.gob.mx/multimedia/prensa/galerias/7985/7985bol._num._134_homenaje_al_escritor_eusebio_ruvalcaba_.pdf>

Isla, Carlos. “Copias al carbón”. *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. vol. XXXV no.141-142 (2017): 22-24. *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*. Impreso.

- Jacobs, Arthur. “Música descriptiva” y “Música absoluta”. *Diccionario de música*. México: Losada, 1995. Impreso.
- “Lied”. *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española. 23 ed. Web. 28 enero 2018. <<http://dle.rae.es/?id=NHY965E>>
- Latham, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.
- López Cano, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. México: UNAM, 2000. Impreso.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*. España: Cátedra, 2001. Impreso. Crítica y estudios literarios.
- Murillo Hernández, Carlos Ernesto. “Eusebio Ruvalcaba, el escritor... sus letras, su alma. Entrevista de semblanza”. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. Impreso.
- Ortega Jaén, Susana. “Intertextualidad: concepto, tipos e implicaciones teóricas”. *Intertextuality/intertextualidad*. España: Universidad de Alcalá, 1997. 17-35. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías IV* (2003): 205-215. *Revistas de la Universidad Nacional Autónoma de México*. Web. 17 enero 2018. <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343/29004>>
- Quirarte, Vicente. “Retrato y autorretrato”. *Revista de la Universidad de México* 103 (2012): 43-44. *Revistas de la Universidad Nacional Autónoma de México*. Web. 10 enero 2018. <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0312/pdf/03quirarte.pdf>>

- Robillard, Valerie. “En busca de la écfrasis”. *Entre artes entre acto, écfrasis e intermedialidad*. Susana González Aktories e Irene Artigas (eds.). México: UNAM, 2011. 27-50. Impreso.
- Ruvalcaba, Eusebio. *52 Tips para escribir claro y entendible*. México: Lectorum, 2011. Impreso.
- . *Amigos casi sólo de Brahms*. México: Monte Carmelo, 2014. Impreso.
- . *El arte de mentir*. México: Almadía, 2014. Impreso.
- . *Una cerveza de nombre Derrota*. México: Almadía, 2014. Impreso.
- . *Clint Eastwood, hazme el amor*. México: Nueva imagen, 1996. Impreso.
- . *Con los oídos abierto, aproximaciones al mundo de la música*. México: Paidós, 2001. Impreso.
- . *Desde la tersa noche*. México: Nitro/Press, 2013. Impreso. Punto de quiebre.
- . *Donde otros ven la carne yo veo la tierra*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2018. Impreso.
- . *Al servicio de la música*. México: Lectorum, 2007. Impreso. Marea Alta.
- . *Tarzán no ha muerto*. México: UNAM, 2014. Impreso.
- . *Temporada de otoño, cavilaciones de un melómano incurable*. México: Almaqui Editores, 2015. Impreso. Bajel de sueños.

- Soto Millán, Eduardo, comp. *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto. Siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. T. 2 (I-Z). Impreso.
- Torri, Julio. *Tres libros. Ensayos y poemas / De fusilamientos / Prosas dispersas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso. Letras mexicanas.
- Treviño, Blanca Estela. “Un *Ars combinatoria: El Rastro* como novela-ensayo”, “Recursos literarios de *Las Genealogías* y *El Rastro*”. *De la vida como metáfora a la vida como ensayo*. México: UNAM, 2015.
- Valencia Castillo, Francisco Blas. “Eusebio Ruvalcaba: hacia una literatura de lo vivencial”. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. Impreso.
- “La música en la literatura de Eusebio Ruvalcaba, análisis de la novela *Desde la tersa noche*”. Tesis de Maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. Impreso.
- Velarde Sánchez, Eduardo. “Écfrasis musical. La construcción de sentido en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier”. Tesis de maestría. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2017. Impreso.
- Viñas Piquer, David. “Postformalismo ruso: el Círculo de Bajtin”, “Principales conceptos bajtianos”, “Semiótica Literaria”. *Historia de la crítica literaria*. 2 ed. Barcelona: Ariel, 2007. 454-478. Impreso.
- Zamacois, Joaquín. *Curso de formas musicales*. España: Idea Books, 2004. Impreso.

Zapata Castillo, María Ángeles. “Retratos sonoros: Glenn Gould y las *Variaciones Goldberg* desde la literatura”. *Entre artes entre acto, écfrasis e intermedialidad*. Susana González Aktories e Irene Artigas (eds.). México: UNAM, 2011. 257-276