

El concepto de *ékphrasis* y la traducción musical de la novela *Pedro Páramo* por Silvia Berg en *Dobles del Páramo*

Eliana Monteiro da Silva
Profesora de la Universidade de São Paulo
Investigadora posdoctoral (2024-2025) INDEAL
ms.eliana@usp.br

Resumen: Este artículo propone un análisis de la composición musical *Dobles del Páramo*, creada por la brasileña Silvia Berg en 2006 para celebrar el 50º aniversario de la primera publicación del libro *Pedro Páramo*, del mexicano Juan Rulfo, a partir del concepto de *ékphrasis musical* presentado por Siglind Bruhn. Para esa autora, *ékphrasis musical* sería un “ansia de responder a un poema o pintura, a un drama o escultura, traduciendo los elementos y el mensaje de esa obra de arte a su propio lenguaje: el lenguaje musical”¹. En *Dobles del Páramo*, tanto la palabra como la imagen proporcionaron material a la obra musical, ya que la compositora se inspiró tanto en el libro citado como en una fotografía tomada por Juan Rulfo. La composición fue un encargo de la pianista Ana Cervantes, una de las invitadas a grabar el CD *Solo Rumores* que, junto a otro CD titulado *Rumor de Páramo*, completaron el proyecto.

Introducción

Dobles del Páramo fue creada por la compositora brasileña Silvia Berg (1958) en 2006, encargada por la pianista mexicana Ana Cervantes para ser incluida en el CD *Solo Rumores*. Este CD fue parte de un proyecto mayor, que celebró el 50º aniversario de la primera edición de la obra *Pedro Páramo*, del mexicano Juan Rulfo (1917-1986). El proyecto, organizado en dos etapas, tuvo en la primera 18 compositores de países como México, Inglaterra y Estados Unidos para la grabación y el concierto de lanzamiento del CD *Rumor de Páramo*. La segunda etapa, en la que se grabó y lanzó el CD *Solo Rumores*, involucró 11 obras de autores de 6 países, siendo Silvia Berg la única sudamericana. La compositora contó con el apoyo de *The Danish Arts Agency* (BERG, 2015, p. 40).

A su vez, *Pedro Páramo* “cuenta la historia de un influyente político de la ciudad de Comala, buscado por su hijo tras la muerte de su exesposa. (...) Durante el libro el lector se da cuenta de que todos los personajes están muertos, incluido el narrador, hijo de Pedro Páramo” (MONTEIRO DA SILVA, 2018, p. 464-465)².

Como explica Roberto Echavarren (s. d., p. 3), “El punto de partida de la narración es la muerte de Dolores, la madre del narrador, Juan Preciado. Muere lejos de Comala, recordándola. Pide a su hijo venganza por el mal trato y el olvido en que los ha tenido su esposo, Pedro Páramo”.

En su búsqueda, tanto del pueblo de Comala como de venganza, Juan Preciado conoce las historias que rodean a la figura de su padre a través de las voces que encuentra a lo largo de la novela. Entre ellas destaca la figura de Susana San Juan, la única amada por Pedro Páramo, poseedora de una belleza etérea, casi angelical pese a lo humana que es, en medio de una población de almas perdidas.

¹ “(...) claim to respond to a poem or painting, a drama or sculpture, by transforming that artwork's features and message into their own medium: musical language” (BRUHN, s. d., p. 4). Esta y otras traducciones fueron realizadas por la autora de este artículo.

² “[Por sua vez, *Pedro Páramo*] conta a história de um influente político da cidade de Comala, procurado pelo filho quando da morte de sua ex-mulher. (...) Durante o livro o leitor vai percebendo que todas as personagens estão mortas, inclusive o narrador, filho de Pedro Páramo”.

La obra *Dobles del Páramo* evoca la atmósfera fantasmal creada por Rulfo en su libro, en el que:

(...) todos los tiempos, todas las capas de narración y todos los pasados están presentes. Alegoría, realidad y montaje se fusionan en una estructura compleja, donde fragmentos de memoria colocados y reemplazados uno encima del otro, tocan lo no dicho, lo silencioso, lo destruido y lo deshecho (BERG, Op. Cit., p. 41)³.

Silvia Berg dice que se inspiró tanto en la obra literaria en cuestión como en fotografías enviadas por la pianista Ana Cervantes, tomadas por el escritor. Entre el material recibido en el momento del encargo se encontraban increíbles imágenes firmadas por Juan Rulfo, quien “también tiene reconocimiento por su trabajo como fotógrafo”⁴ (Ibídem).

Una fotografía en particular la conmovió, ya que reconoció en ella una correspondencia sonora – de campanas antiguas en un paisaje árido y deshabitado – que reforzó su memoria de ciertos pasajes del libro, así como de su experiencia personal.

“No alvorecer, as pessoas acordaram com o badalar do carrilhão. Era a manhã do 8 de dezembro. Uma manhã cinzenta. Não fria, mas cinzenta. O repicar começou com o campanário maior. Depois vieram os outros” (RULFO, 2022, p. 163)^{5,6}.



Figura 1 - Fotografía elegida por Silvia Berg para componer *Dobles del Páramo*⁷.

El eco de motivos melódicos creados a partir de un material extremadamente concentrado – tres sonidos subjetivamente elegidos de un archivo de “memorias auditivas de lugares, experiencias, y que por alguna razón permearon la memoria y el

³ “(...) todos os tempos, todas as camadas de narração e todos os passados estão presentes. Alegoria, realidade e montagem fundem-se em uma estrutura complexa, onde fragmentos de memória colocados e recolocados uns sobre os outros, tangem o não dito, o silêncio, o destruído e o desfeito”.

⁴ “también conta com o reconhecimento de seu trabalho como fotógrafo”.

⁵ “Al amanecer, la gente se despertó con el repique del carillón. Era la mañana del 8 de diciembre. Una mañana gris. No fría, sino gris. El repique comenzó desde el campanario más grande. Luego vinieron los demás”.

⁶ Para este artículo se utilizó la versión portuguesa del libro original, traducida por Eric Nepomuceno, por tratarse de vincular ambientes y personajes de la obra con la música. Además, la edición portuguesa proporciona, en el Prefacio y la Nota del Traductor, información relevante para el lector brasileño que no esté familiarizado con la obra de Rulfo, como se verá más adelante en este artículo. Datos en la bibliografía.

⁷ Fotografía copiada del material enviado por Silvia Berg a la autora de este artículo.

oído interno”⁸ (BERG, Op. Cit., p. 41) – conecta y construye una estructura en capas, como la que diseñó Rulfo en la trama que lo inmortalizó.

Según Silvia Berg, su composición “es una transposición de la estructura narrativa de Pedro Páramo, que se desarrolla en los espacios creados por la fotografía de Juan Rulfo” (Ibidem, p. 49)⁹.

De ahí vino la propuesta de utilizar el concepto de *ékphrasis musical* formulado por Siglind Bruhn – tanto en el artículo *A Concert of Paintings: “Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century* (s.f.), como en el libro *Musical Ekphrasis: composers responding to poetry and painting* (2000) – como metodología de análisis empleada en este artículo.

Sobre el concepto de *ékphrasis*

Según el historiador de arte británico Jás Elsner (2014, p. 1), *ékphrasis* sería “la descripción oral de un objeto, capaz de traerlo vívidamente ante los ojos”¹⁰. El término habría aparecido en una serie de manuales conocidos como *Progymnasmata*, supuestamente creados a partir de Theón, en el siglo I d.C., pasando por Hermógenes, quizás en el siglo II y llegando a Aphthonius y Nicolaus, en los siglos IV y V, con la función de instruir a los estudiantes en un nivel básico.

Elsner señala que, a diferencia de la aplicación actual del término – según él, más utilizado para referirse a la descripción verbal o literaria de obras de arte visual –, se denominaba *ékphrasis* desde la descripción de plantas, animales y personas hasta lugares, acontecimientos, entre otros (Ibidem). Esto quizás justifique la extensión más reciente de la palabra a otros tipos de “traducción” de un lenguaje artístico a otro, como hace Siglind Bruhn al defender la posibilidad de utilizar el término *ékphrasis musical* para analizar composiciones en las que se utilicen imágenes o textos como fuentes de inspiración.

Sin embargo, la representación mimética de un romance o una tragedia en forma de obra musical no es una práctica nueva. En el período romántico (siglo XIX), existieron numerosas composiciones descriptivas basadas en la literatura de la época, siendo los poemas sinfónicos de Héctor Berlioz y Franz Liszt algunos de los más conocidos. También llamada música programática, esta composición basada en un tipo de guión fue criticada por compositores como Clara y Robert Schumann, quienes propugnaban una música comprometida con su propio vocabulario a través de variaciones progresivas de pequeñas células (motivos) melódicos y/o rítmicos, siguiendo el tradicional estilo germánico de J. S. Bach y Ludwig van Beethoven.

El argumento utilizado por Siglind Bruhn para diferenciar el concepto de música programática del de *ékphrasis musical* es que, en el primer caso, el compositor traduciría en música la matriz inspiradora de la obra pictórica y/o literaria en cuestión, es decir, el tema u objeto que motivó al artista inicial – visual o literario – a realizar su obra. En el segundo caso, la *ékphrasis*, el compositor traduciría a su lengua la propia obra visual o literaria – o la representación de la fuente primaria –, presentándola de nuevo, pudiendo incluso resaltar algún aspecto estético de esa obra.

⁸ “lembranças auditivas de lugares, vivências, e que por alguma razão impregnaram a memória e o ouvido interno”.

⁹ “[Sua composição] “é uma transposição da estrutura narrativa de Pedro Páramo, que se desenvolve nos espaços criados pela fotografia de Juan Rulfo”.

¹⁰ “Ekphrasis is a descriptive speech which brings the thing shown before the eyes”.

La "música de programa" narra o pinta, sugiere o representa musicalmente escenas o historias (y, por extensión, acontecimientos o personajes) de la mente del compositor. La ékphrasis musical contrasta con este modelo al narrar o pintar historias o escenas creadas por un artista distinto al compositor de la música, y en otro medio artístico (BRUHN, s.d., p. 2)¹¹.

La autora también destaca que

(...) la ékphrasis musical normalmente se relaciona no sólo con el contenido del texto fuente transmitido poética o pictóricamente, sino también con uno de los aspectos que distinguen el modo primario de representación: su estilo, su forma, su estado de ánimo, una disposición conspicua de detalles, etc.¹² (BRUHN, s.d., p. 2).

Este último aspecto también se puede observar en la obra *Dobles del Páramo*, como veremos a continuación en este artículo.

Ékphrasis musical y la composición para piano Dobles del Páramo

Para componer la obra *Dobles del Páramo*, Silvia Berg (2015, p. 41) dice que se basó en la escritura en capas superpuestas y yuxtapuestas de Juan Rulfo (contrastando vivo con muerto, pasado con presente, narrativa con ensueño) para crear la textura de su música (donde las notas golpeadas se oponen a los ecos y resonancias de la serie armónica activada). Valorar este aspecto de la escritura de la novela mexicana demuestra la comprensión y visión crítica de la compositora sobre la diferencia entre su estilo y el de otros escritores latinoamericanos de su tiempo.

A Media Luna¹³ estava solitária, em silêncio. Caminhava-se com pés descalços; falava-se em voz baixa. Enterraram Susana San Juan e pouca gente em Comala percebeu. Lá havia festa. Apostava-se nos galos, ouvia-se música; os gritos dos bêbados e das vísporas. Até lá chegava a luz do povoado, que parecia uma auréola sobre o céu cinza. Dom Pedro não falava. Não saía do seu quarto. Jurou vingar-se de Comala:

– Vou cruzar os braços e Comala vai morrer de fome.

E foi o que ele fez” (RULFO, 2022, p. 165)¹⁴.

Otro aspecto valorado por Silvia es la presencia del concepto de doble en la obra literaria Pedro Páramo. Este fenómeno, que en el Romanticismo representaba una posibilidad de existencia de escenarios y acontecimientos fantásticos en un ambiente dominado por los descubrimientos científicos y el pensamiento cartesiano de la Ilustración, está representado en la obra de Rulfo por los personajes de Juan Preciado y Abundio, ambos hijos de Pedro Páramo. Como lo demuestra el diálogo entre ellos, iniciado por Abundio:

¹¹ “‘Program music’ narrates or paints, suggests or represents scenes or stories (and, by extension, events or characters) that enter the music from the composer’s mind. Musical ekphrasis, by contrast, narrates or paints stories or scenes created by an artist other than the composer of the music, and in another artistic medium”.

¹² “(...) musical ekphrasis typically relates not only to the content of the poetically or pictorially conveyed source text, but usually also to one of the aspects distinguishing the mode of primary representation – its style, its form, its mood, a conspicuous arrangement of details, etc.”.

¹³ Media Luna es el nombre de la propiedad de Pedro Páramo, que ocupa “todo el terreno que se pueda mirar” (RULFO, 2022, p. 29).

¹⁴ “La Media Luna estaba sola, silenciosa. La gente caminaba descalza y hablaba en voz baja. Enterraron a Susana San Juan y poca gente en Comala se dio cuenta. Había una fiesta allí. Apostaban a gallos, escuchaban música; los gritos de los borrachos y de las víboras. La luz del pueblo llegaba hasta allí, pareciendo un halo sobre el cielo gris. Don Pedro no habló. No salió de su habitación. Juró vengarse de Comala:

– Me cruzaré de brazos y Comala morirá de hambre.

Y eso fue lo que hizo”.

- E como é o seu pai, se é que se pode saber?
- Não o conheço – respondi – Só sei que se chama Pedro Páramo.
- Ora veja! (...) Eu também sou filho de Pedro Páramo – ele me disse. (...) A verdade é que nossas mães nos malpariram numa esteira, apesar de sermos filhos de Pedro Páramo. E o mais engraçado é que ele nos levou para batizar (Ibidem, p. 27-29)¹⁵.

Para Ana Rosa Guimarães (2018, p. 55), “el doble asume un conjunto propio de leyes únicas, que apuntan a expresar un Yo dividido, revelado de manera dramática, fluida y enigmática, que escapa al razonamiento basado en lo real”¹⁶. En la obra de Rulfo, Abundio es un boyero que muestra el camino a Comala al narrador inicial de la novela, Juan Preciado. A medida que avanza la trama, Juan se aleja de su rol de narrador y su personaje se va diluyendo, fusionándose con los muertos del pueblo, cuyas voces empieza a escuchar.

“Juan, al morir, no sólo pierde su identidad de héroe vengador: pierde incluso su diferencia de género: neutral, yace bajo tierra abrazando a Doroteo/Dorotea” (ECHAVARREN, s.f., p. 13).

Otra figura que asume el carácter de doble es Eduviges, quien dice que pudo haber sido la madre de Juan Preciado en lugar de Dolores porque durmió con Pedro Páramo en la noche de bodas de la pareja. Eduviges cuenta cómo su amiga le pidió que asumiera su papel en su noche de bodas, mientras estaba menstruando. Sin embargo, el novio se emborrachó a tal punto que se quedó dormido y no pasó nada.

Como señala José Víctor Ferreira Souza (2022, p. 3), Rulfo “utiliza elementos estéticos que vendrían a encuadrarse como expresiones del realismo mágico; expresión de gran importancia para el proceso de renovación ficcional que impactó a innumerables países latinoamericanos”¹⁷. Dice también que el autor “mezcla realidad e irrealidad, entrelazándose con la historia del pueblo de Comala, evidenciando así la ruptura con el modelo narrativo vigente en una época anterior a la liberación de Pedro Páramo”^{18,19} (Ibidem).

“[Rulfo] tenía técnicas de escritura particularmente atrevidas y modernas para su época, y con ellas universalizó una realidad local. Escribió y reveló el mundo de sus

¹⁵ – ¿Y cómo es tu padre, si alguien puede saberlo?

–No lo conozco – respondi – Sólo sé que se llama Pedro Páramo.

– ¡Ahora mira! (...) Yo también soy hijo de Pedro Páramo – me dijo. (...) La verdad es que nuestras madres nos parieron en una caminadora, a pesar de ser hijos de Pedro Páramo. Y lo más gracioso es que él nos llevó a bautizarnos”.

¹⁶ “(...) o duplo assume seu próprio conjunto de leis únicas, que apresenta o intuito de expressar um Eu dividido, revelado de forma dramática, fluida e enigmática, o qual escapa do raciocínio fundamentado pelo real”.

¹⁷ Rulfo “lança mão de elementos estéticos que viriam a ser enquadrados como expressões do realismo mágico; expressão de grande importância para o processo de renovação ficcional que impactou inúmeros países latino-americanos”

¹⁸ “(...) mistura realidade e irrealidade, entrelaçando-se com a história do povo de Comala, comprovando, assim, o rompimento com o modelo narrativo que vigorava em época anterior ao lançamento de Pedro Páramo”.

¹⁹ En el llamado realismo mágico, la realidad y la fantasía se alternan, confundiendo al lector. Este estilo contrastaba con las novelas creadas en las primeras décadas del siglo XX, que exaltaban elementos autóctonos y acontecimientos heroicos de las poblaciones latinoamericanas en una postura anticolonialista. Principalmente en México, el país de Juan Rulfo, el realismo mágico sustituyó a la literatura que giraba en torno a la revolución de 1910. En la novela Pedro Páramo, “Rulfo problematiza la realidad mexicana posrevolucionaria, ciudades devastadas por el hambre, pueblos fantasmas, sin vida; fruto de sangrientas batallas” (SOUZA, 2022, p. 8).

fantasmas y esperanzas y, así, nos reveló el mundo de todos nosotros” (Nepomuceno, (apud RULFO, 2022, p. 9)^{20,21}.

Sobre el supuesto uso de la *ékphrasis* como herramienta de traducción de la obra literaria *Pedro Páramo* (y también de la fotografía tomada por Juan Rulfo) al lenguaje musical²²

Como ya se ha dicho, Pedro Páramo es una novela que

(...) se mueve en diferentes tiempos, en diferentes planos narrativos, y en sus páginas se rompen todas las fronteras entre vivos y muertos. Hay varios libros dentro de esta novela concisa y contenida. Una historia de amor inmenso, desesperado y hermoso; también una historia de injusticia; otro, de venganza; y otro panel más refinado y amargo de la realidad social en los campos de México de una época imprecisa, y, por tanto, permanente; y también la historia de un hijo que busca a su padre; y el de un pueblo habitado por muertos y fantasmas (Nepomuceno, apud RULFO, 2022, p. 17)²³.

Un ejemplo de la alternancia entre lo real y lo fantástico en la obra de Juan Rulfo se puede ver en el diálogo en el que Juan Preciado le comenta a Damiana Cisneros – la persona que lo cuidó cuando nació – sobre unos gritos que había escuchado en casa de Dorotea, impidiéndole dormir:

- (...) A senhora ouviu o que está acontecendo? É como se estivessem assassinando alguém.
A senhora não acabou de ouvir agora mesmo?
— Pode ser algum eco que ficou preso aqui. Neste quarto enforcaram Toribio Aldrete faz muito tempo. Depois taparam a porta, até que ele secasse; para que seu corpo não encontrasse repouso. Não sei como é que você conseguiu entrar, porque não existe chave para abrir esta porta.
— Foi dona Eduvigés que abriu para mim. Ela me disse que era o único quarto que estava disponível.
— Eduvigés Dyada?
— Ela.
— Coitada da Eduvigés. Deve estar vagando em pena até agora (RULFO, 2022, págs. 61-62)²⁴.

²⁰ “[Rulfo] foi dono de técnicas de escrita especialmente audazes e modernas em seu tempo, e com elas tornou universal uma realidade local. Escreveu e revelou o mundo de seus fantasmas e esperanças e, assim, nos revelou o mundo de todos nós”

²¹ Según Eric Nepomuceno –traductor de Pedro Páramo al portugués–, Juan Rulfo es uno de los autores más estudiados y venerados de la literatura latinoamericana. El número de estudios y publicaciones sobre él supera con creces su producción literaria, que incluye sólo dos libros – *El Llano en Llamas* (colección de cuentos publicada en 1953) y *Pedro Páramo* (novela de 1955) –, además de cinco cuentos publicados en revistas literarias (Nepomuceno, apud RULFO, Op. cit., p. 12).

²² El término "supuesto" utilizado en este subtítulo se debe a que se trata de una propuesta de análisis realizada por la autora de este artículo, no necesariamente correspondiente con la idea de la compositora al crear la obra.

²³ “(...) se move em diferentes tempos, em distintos planos narrativos, e em suas páginas rompem-se todas as fronteiras entre vivos e mortos. Há vários livros dentro deste romance conciso e contido. Uma história de amor desmesurado, desesperado e belo; também uma história da injustiça; outra, de vingança; e mais um painel depurado e amargo da realidade social nos campos do México de uma época imprecisa, e, por isso mesmo, permanente; e também a história de um filho à procura do pai; e a de um povoado habitado por mortos e fantasmas”.

²⁴ “— (...) ¿Escuchaste lo que está pasando? Es como si estuvieran asesinando a alguien.

¿No lo acabas de escuchar hace un momento?

— Podría ser un eco que se quedó atascado aquí. En esta sala colgaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego taparon la puerta hasta que se secó; para que su cuerpo no encontrara descanso. No sé cómo lograste entrar, porque no hay llave para abrir esta puerta.

— Fue doña Eduvigés quien me la abrió. Ella me dijo que era la única habitación que estaba disponible.

—¿Eduvigés Dyada?

- Ella.

El escritor no sólo yuxtapone realidad y fantasía en el contexto de la trama que creó, sino que también inserta elementos de la historia real de México en el libro. Cita, por ejemplo, a Venustiano Carranza y Álvaro Obregón, presidentes de México después de la Revolución de 1910. De esta manera, Rulfo aprovecha para demostrar lo que parece ser su propio descontento con la idealización que la literatura había hecho hasta entonces de ese movimiento:

- Agora estamos com Carranza.
- Está bem.
- Agora estamos com o general Obregón.
- Está bem.
- Agora selaram a paz (RULFO, Op. cit., p. 165)²⁵.

El escritor incluso sugiere, a través de la figura inmoral de Pedro Páramo, típico caudillo propietario de latifundios como Media Luna, que muchos revolucionarios serían financiados por gente como él:

- De quanto vocês precisam para fazer a sua revolução? – perguntou Pedro Páramo. – Pode ser que eu possa ajuda-los.
- (...)
- Vamos ver, Casildo, diga você: quanto acha que nos faz falta?
- Pois que ele nos dê o que sua boa intenção quiser nos dar.
- (...)
- Pois eu digo assim no cálculo que uns 20 mil pesos para começar não estariam mal. O que é que vocês acham? Ou pode até ser que a esse senhor aí isso pareça pouco, já que tem vontade de sobra de nos ajudar. Vamos dizer então 50 mil. De acordo?
- Vou lhe dar 100 mil pesos – disse Pedro Páramo. – Quantos vocês são?
- Nós semu trezentos²⁶.
- Bem. Pois vou lhes emprestar outros trezentos homens para que aumentem seu contingente (Ibidem, p. 140-141)²⁷.

Para el compositor y musicólogo brasileño Rodolfo Coelho de Souza (2007, p. 78), la yuxtaposición de palabras y frases aparentemente inconexas escapa al concepto de organización llamado sintaxis, en el que existe una relación de subordinación y dependencia entre los materiales utilizados. Identifica como parataxis la aparente falta

—Pobres Eduviges. Debe estar vagando en pena todavía”.

²⁵ ” – Ahora estamos con Carranza.

- Él está bien.

– Ahora estamos con el general Obregón.

- Él está bien.

– Ahora han sellado la paz”.

²⁶ Rulfo imita la forma de hablar de las personas con menos educación formal.

²⁷ “ – ¿Cuánto necesitas para hacer tu revolución? – preguntó Pedro Páramo. – Quizás pueda ayudarlos.

(...)

– A ver, Casildo, dime: ¿cuánto crees que necesitamos?

– Entonces que nos dé lo que sus buenas intenciones quieran darnos.

(...)

– Bueno, yo digo en el cálculo que unos 20 mil pesos para empezar no estaría mal. ¿Qué opinas? O incluso puede ser que este señor de ahí no parezca gran cosa, ya que realmente quiere ayudarnos. Entonces digamos 50 mil. ¿Respectivamente?

– Te doy 100 mil pesos – dijo Pedro Páramo. – ¿Cuántos son?

– Nos quedamos sin trescientos.

-Bien. Te prestaré otros trescientos hombres para aumentar tu contingente”.

de organización, u organización arbitraria de dichos materiales, pero cuyo significado puede revelarse mediante un análisis más profundo.

En el caso de la *ekphrasis musical*, se puede aplicar el procedimiento descrito por Souza según el cual “el significado se encuentra más allá de la relación sintáctica, en este caso en el programa extramusical de la pieza que propone que la música sea interpretada paralelamente a una estructura narrativa” (Ibidem)²⁸.

En *Dobles del Páramo*, la yuxtaposición/parataxis ocupa las secciones que abren y cierran la obra (Sección A y Sección A'), contrastando con la sección central, denominada Sección B por el compositor. En A y A', Silvia Berg yuxtapone (y también superpone, en el caso del uso de acordes en un plano y melodía escalar lineal en otro) secciones en las que la armonía se basa en un motivo melódico formado por 3 sonidos – Mi bemol, Fa y Do –, al que añade otros sonidos del modo Mi**b** lidio²⁹, hasta secciones en las que se utilizan los 12 sonidos del modo cromático (organizados en intervalos de semitonos, o 2ª menor – 2m).

Como lo ilustran las siguientes figuras:

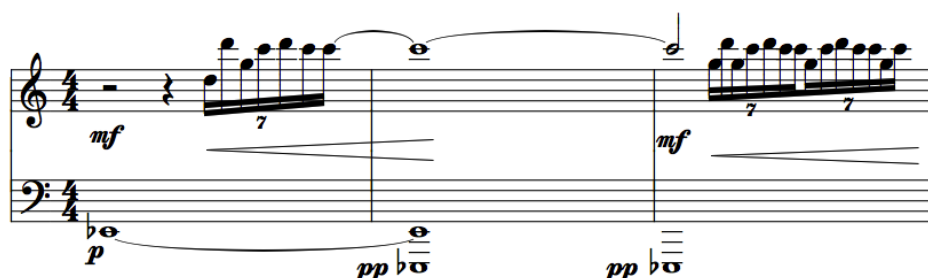


Figura 2 - *Dobles del Páramo*, extracto basado en el modo Mi**b** lidio. Sección A, compases 9 al 11.



Figura 3 - *Dobles del Páramo*, extracto basado en el modo cromático. Sección A, compases 25-26.

Al igual que en el realismo mágico, en el que elementos de la realidad se insertan en el contexto de lo imaginario, Silvia Berg utilizó una técnica preexistente – el *hoquetus* medieval – en la creación de una pieza contemporánea basada en la improvisación y el azar (BERG, 2015, pág.45).

²⁸ “(...) “o sentido é encontrado para além da relação sintática, neste caso no programa extramusical da peça que propõe que a música seja interpretada paralelamente a uma estrutura narrativa”.

²⁹ El lidio es uno de los modos griegos antiguos utilizados en la música litúrgica de la Edad Media. Puede entenderse como la escala que comienza en la nota fa y continúa por las teclas blancas del piano hasta su octava. En el caso de Mi *b* lidio, los sonidos serían: Mi *b*, Fa, Sol, La, Si *b*, Do, Re y Mi *b*.

Según Christian Perrotta da Silva (2018, p. 58), “*Hoquetus* consiste en una alternancia entre notas de diferentes voces, de modo que cada una permanece estacionaria o, especialmente en la Edad Media, se detiene para que la otra se mueva”³⁰.

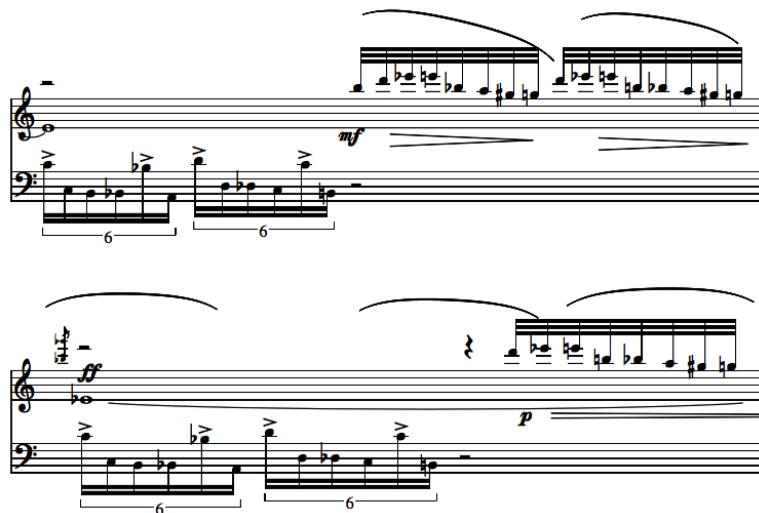


Figura 4 - *Dobles del Páramo*, hoquetus. Sección A, compases 35-36.

El contraste con el uso de parataxis se presenta en la Sección B, en la que Silvia introduce una polifonía coral en tempo lento, intensidades suaves y marcada con la indicación *dolce*. Según la compositora, este extracto sería una “*Berceuse*, un recuerdo tranquilizador de todos los fantasmas de Rulfo” (BERG, Op. cit., p. 46)³¹.



Figura 5 - Textura polifónica en la Sección B, compases 73 al 76.

En términos de *ékphrasis musical*, la Sección B puede interpretarse como la traducción del lirismo que acompaña los recuerdos de Pedro Páramo cuando se refiere a la única mujer por la que sentía amor y anhelo, Susana San Juan:

“A centenas de metros, acima de todas as nuvens, além, muito além de tudo, você esta escondida, Susana. Escondida na imensidão de Deus, atrás de sua Divina Providencia, onde não consigo alcançar você nem ver você e aonde minhas palavras não chegam” (RULFO, 2022, p. 37)³².

³⁰ “*Hoquetus* consiste em uma alternância entre notas de diferentes vozes, de modo que cada uma fique estacionária ou, especialmente na Idade Média, entre em pausa para que outra se mova”.

³¹ “(...) *Berceuse*, um acalanto em memória a todos os fantasmas de Rulfo”.

³² “A cientos de metros, por encima de todas las nubes, más allá, mucho más allá de todo, estás escondida, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde no puedo alcanzarte ni verte y donde mis palabras no llegan”.

La frescura de Susana contrasta con el calor insoportable de Comala, donde todo es árido, infértil y fúnebre. Amada por Pedro Páramo e impedida por su padre de ceder a sus insinuaciones, Susana siempre es mencionada en el libro junto a palabras que hacen referencia al vigor de la naturaleza: lluvia, rocío, labios húmedos y manifestaciones de vida donde todo está muerto – la tierra, animales y personas.

Al recordarlo, Pedro Páramo menciona un paisaje de verdes cerros, donde ellos, en su juventud, remontaban cometas en época de viento:

“Ouvíamos lá embaixo o rumor vivo do povoado enquanto estávamos acima dele...” (RULFO, 2022, p. 36)³³.

O incluso: “Seus lábios estavam molhados como se tivessem sido beijados pelo orvalho” (Ibidem)³⁴.



Figura 6 - Polifonía coral en la Sección B, compases 61 al 64.

Es importante decir que *Dobles del Páramo* es una obra atonal, compuesta a partir de un motivo melódico de 3 sonidos elegidos de la memoria afectiva de Silvia Berg. Al observar la fotografía tomada por Rulfo (Figura 1), la compositora atribuyó el sonido de Mi b y sus resonancias a la campana que se ve en primer plano. Dice que esta campana, así como el sonido grabado en su memoria, le recordaron lo que había escuchado anteriormente en Insbrück, en *Das Glockenmuseum* (BERG, 2015, p. 41).

El segundo sonido, también elegido subjetivamente, fue el Fa. El tercero, Do, dice la compositora, surge de su experiencia con grupos vocales, para los cuales el tono Do es “un tono árido y sin color”, como “la desgastada y desolada región del Páramo” (Ibidem, p. 42)³⁵.

Reflejando simétrica y asimétricamente este motivo inicial Mi b, Fa y Do, Silvia alcanza las otras notas del modo Mi b lidio, ya sea aplicando el intervalo de 2ª mayor (2M) existente entre Mi b y Fa, o aplicando la tercera menor existente (3m) entre Do y Mi b a los nuevos sonidos encontrados.

A su vez, el modo cromático se puede encontrar aplicando el intervalo de 2 m entre Re y Mi b a todos los sonidos entre Mi b y su octava.

La centralización musical, literaria y visual en la figura de Pedro Páramo

El uso de reflejos, transposiciones y variaciones del motivo inicial de 3 sonidos (Mi b, Fa y Do) para crear todas las demás partes de la obra apuntan a la centralización

³³ “Escuchábamos el ruido vivo del pueblo abajo mientras estábamos arriba...”.

³⁴ “Tenía los labios húmedos como si los hubiera besado el rocío”.

³⁵ “(...) uma tonalidade árida e sem cor”, como “a região desgastada e desolada do Páramo”.

de toda la trama – musical y literaria – en la figura de Pedro Páramo. De él – o de sus relaciones – proceden los personajes principales del libro (Juan Preciado, Abundio, Dolores, Eduviges y Susana), además de ser el propietario de la gran finca que sirve de escenario a la novela: Media Luna.

– Veja bem, senhor – me diz o tropeiro, detendo-se. – Está vendo aquele morro que parece bexiga de porco? Pois justo atrás dele fica a Media Luna. Agora, vire para lá. Vê o topo daquele morro? Pois veja. E agora vire para este outro rumo. Vê aquele outro topo que quase não dá para ver de tão longe? Bem, pois isso é a Media Luna de cabo a rabo. Como se diz por aí, toda terra que dá para percorrer com o olhar (RULFO, 2022, p. 29)³⁶.

Lo mismo ocurre con la imagen de la campana en primer plano, que llama la atención de quienes observan la fotografía de Rulfo elegida por Silvia Berg.

Al caracterizar dicha centralización a través de un motivo melódico principal, la compositora también parece traducir musicalmente la crítica social contenida en el libro sobre el que opera, mostrando el poder centralizado que existía en manos de unas pocas personas y/o agencias en ese momento en México. Pedro Páramo es un sujeto masculino, machista, corrupto y privilegiado por una situación familiar que le permitió hacerse con el poder y, así, someter a todos los que le rodean, especialmente a las mujeres.

Consideraciones finales

Además del tratamiento de la composición *Dobles del Páramo* a partir de la novela *Pedro Páramo*, también se pueden establecer relaciones entre el lenguaje musical de esa pieza para piano y el lenguaje visual de la mencionada fotografía tomada por Juan Rulfo.

La centralidad de la campana en la fotografía – así como el sonido *Mib* que le corresponde en la música – puede entenderse, según proponemos en ese artículo, como una traducción, a los respectivos idiomas, de la figura central de Pedro Páramo en el libro del mexicano Juan Rulfo.

El concepto de *ékphrasis musical* lo aplicamos a este análisis comparativo entre *Dobles del Páramo* y *Pedro Páramo* porque permite comprender mejor – desde otros puntos de vista – la obra literaria que inmortalizó a su autor y le permitió ser reconocido en diferentes partes del mundo.

Como dijo su traductor Eric Nepomuceno (apud RULFO, Op. cit., p. 16):

Al principio, el camino de Pedro Páramo fue lento. En 1958, cuando el libro aún no había alcanzado una segunda edición en español, apareció la traducción realizada por Mariana Frenk en la editorial alemana Carl Hanser, en Munich. Al año siguiente salió la segunda edición de la novela en castellano, y la tercera del libro de cuentos [*El llano en llamas*]. Y aquel 1959 acabó siendo un año redondo para Rulfo: Grove Press llevó *Pedro Páramo* a los lectores en inglés, y la poderosa Gallimard a los lectores en francés³⁷.

³⁶ “– Mire con atención, señor – me dice el boyero deteniéndose. – ¿Ves esa colina que parece la vejiga de un cerdo? Bueno, justo detrás está Media Luna. Ahora, gira en esa dirección. ¿Ves la cima de esa colina? Bueno, mira. Y ahora gira hacia el otro lado. ¿Ves esa otra cima que apenas se ve desde tan lejos? Bueno, esto es Media Luna de principio a fin. Como dicen, toda la tierra que puedes recorrer con tus ojos”.

³⁷ “No começo, a caminhada de *Pedro Páramo* foi lenta. Em 1958, quando o livro ainda nem chegara a uma segunda edição em espanhol, apareceu na editora alemã Carl Hanser, de Munique, a tradução feita por Mariana Frenk. No ano seguinte, veio a segunda edição do romance em castelhano, e a terceira do

Para quien decía que escribía “para combatir la soledad” (Ibidem), el hecho de que su novela llegara a Noruega, Dinamarca, Italia, Japón, China y otros “lugares nunca imaginados” (Ibidem) representó una gran sorpresa, además de una enorme fuente de encargos, a los que no respondió:

Tras la muerte de Rulfo, entre sus papeles sólo quedaron notas, fragmentos, trozos sueltos de textos sin principio ni fin. Como si él supiera, en su gigantesco silencio, que sus dos libros eran suficientes para que nada volviera a ser igual en la literatura de la América contemporánea (Ibidem, p. 17)³⁸.

En cuanto al fenómeno de la *ékphrasis musical* aplicado a la obra *Dobles del Páramo* en relación con el libro *Pedro Páramo* (y, por extensión, con la fotografía tomada por Juan Rulfo), quizás a través de una cuidadosa investigación se puedan encontrar otras referencias.

Por su parte, este artículo tiene como objetivo incentivar a los lectores a investigar el tema.

Bibliografía

BERG, Silvia M. P. C. *Silvia Maria Pires Cabrera Berg: obras para piano solo (1998-2008)*. Coleção USP de música, vol. 5. São Paulo: Editora Pharos, 2015.

BRUHN, Siglind. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale: Pendragon Press, 2000.

_____. “A Concert of Paintings: ‘Musical Ekphrasis’ in the Twentieth Century”. Siglind Bruhn’s Personal Home Page. Disponible en: <http://siglind-bruhn.de/ekphr2.htm>.

CERVANTES, Ana. *Solo Rumores* (CD). México: Quindecim Recordings, 2007.

ECHAVARREN, Roberto. *Pedro Páramo: La muerte del narrador*. New York: New York University, s. f. Disponible en: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4694545/mod_resource/content/1/1%20Echavarrren%20La%20muerte%20del%20narrador.pdf.

EISNER, Jás. “Introduction: the genres of ekphrasis”. *Ramus: critical studies in Greek and Roman Literature*. vol. 31, supplement 1-2, 2014. p. 1-18. Disponible en <https://www.cambridge.org/core/journals/ramus/article/abs/introduction-the-genres-of-ekphrasis/12C99D2569B5DFF082805F0E749A5613>.

BARRENECHEA, Lucia; GRECO, Lara. “Intertextualidade e Pós-Modernismo musical”. *Ictus Music Journal*, vol. 9, n. 1, 2008. 39-56. Disponible en: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34311/19796>.

GUIMARAES, Ana Rosa Gonçalves de Paula. “Os aspectos do duplo no Romantismo de E. T. A. Hoffmann”. *Trama*, vol. 14, n. 31, 2018. p. 49 – 60. Disponible en: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/19861/1/DuploRomantismoExemplo.pdf>

livro de contos. E aquele 1959 acabou sendo um ano redondo para Rulfo: a Grove Press levava *Pedro Páramo* aos leitores em inglês, e a poderosa Gallimard aos leitores em francês”.

³⁸ “Depois da morte de Rulfo, entre seus papéis encontravam-se apenas anotações, fragmentos, pedaços soltos de textos sem começo nem fim. Como se ele soubesse, em seu silêncio gigantesco, que seus dois livros já eram suficientes para que nunca mais nada fosse igual na literatura contemporânea da América”.

MONTEIRO DA SILVA, Eliana. *Compositoras latino-americanas - vida - obra - análise de peças para piano*. São Paulo: Editora Ficções, 2018. Disponível em: http://ficcoes.com.br/livros/compositoras_la.html.

PERROTTA DA SILVA, Christian. *Por uma definição unificada de textura musical*. Dissertação (Mestrado em Música). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2018.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos. “Silvia Berg: A música contemporânea possui uma ligação intrínseca com a música do passado; muitas vezes, um passado muito distante. Como um processo contínuo que nunca se rompeu completamente”. *Tribuna da Imprensa Livre*, s. d., 2021. Disponível em: <https://tribunadaimpressalivre.com/silvia-berg-a-musica-contemporanea-possui-um-a-ligacao-intrinseca-com-a-musica-do-passado-muitas-vezes-um-passado-muito-distant-e-como-um-processo-continuo-que-nunca-se-rompeu-completamente/>.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. (Tradução de Eric Nepomuceno). 7ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

SOUSA, José Victor Ferreira. *Realismo mágico e memória em Pedro Páramo, de Juan Rulfo*. Trabalho apresentado como requisito parcial para a conclusão do curso de Licenciatura em Letras Português-Espanhol da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), 2022.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. “Sintaxe e parataxe na música moderna e pós-moderna”. *Opus*, vol. 13, n. 2, 2007. p. 73-91.

STRAUS, Joseph. *Introdução à Teoria Pós-Tonal*. (Tradução de Ricardo Mazzini Bordini). 3ª edição. Salvador: EDUFBA, 2013.