

Traducción, crítica, antropofagia y ékphrasis musical: procesos creativos en *Do Livro dos Seres Imaginários*,¹ de Valéria Bonafé.

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

Este artículo propone una lectura desprevenida, despersonalizada y desprejuiciada de los procesos creativos de la compositora brasileña Valéria Bonafé, quien crea una especie de traducción, al lenguaje musical, de los seres imaginados por Jorge Luis Borges (1899-1986) en el libro que les dedica. La obra musical en cuestión es un ciclo de cuatro piezas para piano preparado,² titulado *Del libro de los seres imaginarios* (2010). Forman parte del compendio las composiciones *Kami*, *Odradek*, *Shang Yang* y *Haokah*.

Utilizo el término ‘desprevenida’ para caracterizar la lectura aquí propuesta porque, para empezar, la compositora no me reveló previamente si tenía intención de realizar una traducción al lenguaje musical –mecanismo también conocido como ékphrasis musical (Bruhn, 2020)³ de cuatro de los capítulos, y/o personajes, de la obra *El libro de los seres imaginarios* del escritor argentino Jorge Luis Borges. De hecho, Valéria afirmó en su sitio web personal⁴ **no** haber realizado un proceso descriptivo – lo que, para mí, entretanto, no excluye la posibilidad de que su composición sea una traducción en la línea que estableció entre otros, el escritor brasileño Haroldo de Campos. Según Campos (2006, p. 35), “la traducción de textos creativos será siempre *recreación*, o creación paralela, autónoma pero recíproca”.⁵

Tampoco sé (y quizás ni siquiera la compositora) qué criterios utilizó el propio Borges para seleccionar, describir o recrear los seres imaginarios que reunió en su *Manual de Zoología Fantástica*, cuya lista se fue ampliando hasta alcanzar el formato definitivo: un bestiario fantástico que, como aconsejan Borges y su colaboradora Margarita Guerrero en el prólogo, debe leerse como si se jugara con las formas cambiantes que revela un caleidoscopio.

En cuanto a la recomendación de adoptar una postura despersonalizada al abordar lo que propongo ser una traducción presentada por Valéria en forma de música, esto se debe a la concepción de Geovanna Marcela da Silva Guimarães e Izabela Guimarães Guerra Leal (s.f., p. 3.) según la cual toda traducción implica un intercambio entre el texto original y el texto traducido, lo que requiere “diálogo y

¹ *Del Libro de los seres imaginarios*.

² Según el diccionario *Priberam*, un piano preparado es aquel en el que se colocan determinados objetos, generalmente sobre las cuerdas o entre las cuerdas, para producir efectos sonoros (véase entrada en <https://dicionario.priberam.org/piano%20preparado>). Fue creado por el compositor estadounidense John Cage a finales de los años 1930, con el fin de sustituir, por cuestiones de espacio escénico, a un grupo de percusión con el que trabajaba Cage acompañando las representaciones de ballet (Branco, 2006, p. 770).

³ Según Siglind Bruhn (2020, apud Silva, 2009, p. 48), la ékphrasis musical sería la representación, en un medio de expresión, de un texto compuesto en otro medio.

⁴ Esta y otras declaraciones de la compositora sobre la obra aquí analizada fueron recogidas en la página referente a *Do Livro dos Seres Imaginários* en el sitio web personal de la compositora: <https://www.valeriabonafe.com/do-livro-dos-seres-imaginarios>.

⁵ “(...) a tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca”. Esta y las demás traducciones del portugués al español son responsabilidad de la autora de este artículo.

apertura a la diferencia, logrado desde el momento en que el traductor, para encontrarse con el otro, el extranjero, abandona su identidad”.⁶ De la misma manera, afronto la tarea de centrarme en la composición de Valéria Bonafé, proponiendo una lectura de sus procesos creativos.

Finalmente, desarmarse sería también una condición para mí y el(la) lector(a) que me acompaña para iniciar una traducción al texto de la traducción musical que atribuyo a Valéria en este artículo. En este sentido, sería crucial ejercer la práctica de despojarse de cualquier prejuicio para experimentar, en el verdadero sentido de la antropofagia, el sabor del o de los objetos a traducir al lenguaje deseado.⁷ Cabe mencionar que el libro utilizado por la compositora es, a su vez, una traducción al portugués de la obra publicada originalmente en español *El Libro de los Seres Imaginarios*, de 1967.⁸

Por lo tanto, yo, investigadora e intérprete brasileña del ciclo de piano compuesto por Valéria Bonafé, ejerceré también la función vampírica de apropiarme críticamente de su discurso musical – asumiendo que toda traducción ejerce también la función de crítica al seleccionar lo que será (y, en su medida, cómo será) leído y releído – haciendo lo que Marcelo Tápia (2013, apud Guimarães; Leal, s.f., p. 2) llamó “transcreación y metáfora sanguíneo-canibalística”.⁹ El autor concibe “la traducción, en su aproximación a la antropofagia, como una transfusión de sangre, donde el texto original y el traducido serán profundamente transformados, metamorfoseados y modificados” (Ibídem).¹⁰

El Libro de los Seres Imaginarios / O Livro dos Seres Imaginários de Jorge Luis Borges

Borges vivió en Europa a partir de 1914, involucrándose en España con el movimiento estético de vanguardia denominado ultraísmo. En ese registro publicó poemas y manifiestos en revistas españolas, regresando a la Argentina en 1921.

Según Borges (1921, apud Giani, 2019), “[e]l ultraísmo tiende al objetivo primordial de toda poesía, esto es, a la transmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional”.¹¹

Esquematizada, la presente actitud del Ultraísmo es resumible en los principios que siguen:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia (Ibídem).

⁶ “(...) diálogo e abertura à diferença, conseguidos a partir do momento que o tradutor, para se encontrar com o outro, o estrangeiro, abandona sua identidade”.

⁷ Para una discusión más profunda sobre si la música es o no un lenguaje, ver Monteiro da Silva, 2024. Datos en la Bibliografía.

⁸ También en este artículo se utilizó, además de la obra en el idioma original de Borges (2ª edición, de 1982), la versión portuguesa traducida del español por Heloisa Jahn, la misma que fue empleada por la compositora Valéria Bonafé para componer su ciclo de piezas para piano. Valéria me prestó su ejemplar – una edición de 1995 –, cuyas marcas se mencionan y se muestran en las imágenes de este texto.

⁹ “(...) transcrição e metáfora sanguíneo-canibalesca”.

¹⁰ “(...) tradução, no que concerne a sua aproximação com a antropofagia, como transfusão sanguínea, onde texto original e texto traduzido serão profundamente transformados, metamorfoseados e modificados”.

¹¹ Publicado en la revista *Nosotros*, Buenos Aires, Año 15, Vol. 39, N° 151, diciembre de 1921.

De regreso a su país de origen, el escritor se adhirió a la narrativa fantástica o mágica,¹² publicando, entre otros, *Ficciones* (1935-1944) y *El Aleph* (1949). Su *Manual de Zoología Fantástica* – publicado en México en 1957 – daría origen, diez años después, a la obra que inspiró el ciclo *Do Livro dos Seres Imaginarios*, de Valéria Bonafé. El *Manual* contaba con 82, a los que se agregaron 34 para producir *El Libro de los Seres Imaginarios*. La primera edición de este último apareció en 1967, con Margarita Guerrero como colaboradora.

Borges contó sobre estos seres, refiriendo a obras históricas que dan descripciones o textos de explicación. Borges dio estas explicaciones en sus propias palabras, o utilizó citas de obras (Delbecque, 1996-1997, p. 3).

Las obras en las que se basó van desde escritos antiguos, como los de los Eddas o Lao Tzu, hasta otros más recientes, como los de Flaubert, Keats y Kafka. También menciona música y danzas, organizando todo este arsenal según el orden alfabético.

La ausencia de una clasificación más específica muestra cómo, para el escritor, el principio unificador que importaba era el esoterismo. Este elemento catalizador confiere a la obra un sentido inmortal, “porque trata de un tema que se puede leer en cada época” (Ibídem, p. 8).

Como atestiguan las palabras iniciales del prólogo:

El nombre de este libro justificaría la inclusión del príncipe Hamlet, del punto, de la línea, de la superficie, del hipercubo, de todas las palabras genéricas y, tal vez, de cada uno de nosotros y de la Divinidad. En suma, casi del universo. Nos hemos atenido, sin embargo, a lo que inmediatamente sugiere la locución “seres imaginarios”, hemos compilado un manual de los extraños entes que ha engendrado, a lo largo del tiempo y del espacio, la fantasía de los hombres (Borges; Guerrero, 1967/1982).

¹² “El uso de elementos mágicos en contextos realistas permite a los autores explorar temas complejos como la memoria, la identidad y el trauma de una manera que la narración realista tradicional no podría. La magia se convierte en una metáfora de las fuerzas invisibles que dan forma a nuestras vidas, como las presiones culturales, históricas y emocionales”. (“A utilização de elementos mágicos em contextos realistas permite que autores explorem temas complexos como memória, identidade e trauma de maneiras que a narrativa realista tradicional poderia não conseguir. A magia torna-se uma metáfora para as forças invisíveis que moldam nossas vidas, como as pressões culturais, históricas e emocionais”). Ver Silva, 2024, p. 535.



Figura 1 - Fotografía de *El Libro de los Seres Imaginarios*, “Prólogo”, con notas de Valéria Bonafé.¹³

Del ciclo de piezas musicales creadas por la compositora brasileña Valéria Bonafé sobre la obra de Borges

Según investigación postdoctoral que realicé entre 2014 y 2018,¹⁴

El ciclo inspirado en *El Libro de Los Seres Imaginarios* de Jorge Luis Borges comenzó en 2010. Sin basarse en un proceso descriptivo, la compositora estableció una relación con cada uno de los seres elegidos - *Kami*, *Odradek*, *Shang Yang* y *Haokah* - calcada en el material sonoro, que incluye preparar el piano con objetos preestablecidos entre cuerdas previamente demarcadas (Monteiro da Silva, 2018, p. 540).¹⁵

Para la preparación del piano, Valéria utiliza piezas de goma de diferentes tamaños y espesores, además de arandelas de metal. Según la web personal de la

¹³ Todas las fotografías presentadas fueron tomadas por la autora de este artículo.

¹⁴ La investigación mencionada fue realizada en la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (ECA-USP), bajo la supervisión del Prof. Dr. Amílcar Zani. Para obtener más información, consulte https://ficcoes.com.br/livros/compositoras_la.html.

¹⁵ “O ciclo inspirado em *O Livro dos Seres Imaginários* de Jorge Luis Borges teve início em 2010. Sem se basear num processo descriptivo, a compositora estabeleceu com cada um dos seres escolhidos – *Kami*, *Odradek*, *Shang Yang* e *Haokah* - uma relação calcada no material sonoro, que inclui o preparo do piano com objetos pré-estabelecidos entre cordas previamente demarcadas”.

compositora, en esta obra “hay cuatro grupos de sonidos distintos que se deben buscar a través de la preparación”.¹⁶

Los cuatro grupos de sonidos son indicados en los cuatro registros tonales que abarca el piano: grave, medio-bajo, medio y agudo. Para cada región (marcada del 1 al 4) se indican las diferentes piezas de goma, así como la arandela metálica, que se colocarán entre las cuerdas del instrumento. Como lo demuestra la siguiente figura:

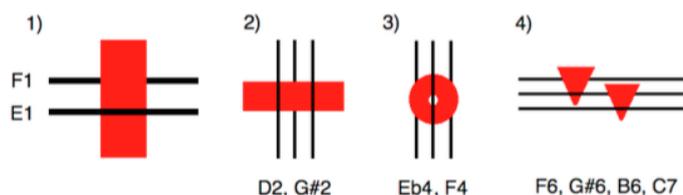


Figura 2 - Ilustración relativa a la preparación del piano en la composición *Do Livro dos Seres Imaginários*, disponible en la web de la compositora.

Como se puede observar en la Figura 2, las cuerdas entre las que se deben colocar los objetos están marcadas con cifras (mayúsculas) correspondientes a las 7 notas musicales (Do/C, Re/D, Mi/E, F/F, Sol/ G, La/A y Si/B), mientras que su ubicación está marcada con números que hacen referencia a las octavas (de un Do a otro Do, por ejemplo) existentes en el piano, de izquierda a derecha (de la región más grave a la más aguda).

Valéria es didáctica cuando también indica en el pentagrama las notas cuyos sonidos deben modificarse preparando el piano:



Figura 3 - Notas entre las cuales se deben colocar objetos para lograr el sonido deseado por la compositora en *Do Livro dos Seres Imaginários*.

Cada procedimiento a ser realizado en la preparación es descrito detalladamente, así como el tipo de sonido que debe obtener el intérprete:

- 1) Registro grave (notas E1 y F1): preparación con goma. Los componentes graves del sonido deben amortiguarse, pero liberando la resonancia de los componentes agudos. Se puede buscar una resonancia más distorsionada o priorizar un armónico específico. Busca un sonido homogéneo para las dos notas.
- 2) Registro medio-bajo (notas D2 y G#2): preparación con goma. Buscar un sonido que combine distorsión tímbrica y opacidad. A diferencia del grupo anterior, busca un sonido más inarmónico, evitando priorizar algún armónico concreto. Busca un sonido homogéneo para las dos notas.
- 3) Registro medio (Eb4 y F4): preparación con arandelas (o monedas). Buscar un timbre similar al del gong chino. Busca un sonido homogéneo para las dos notas.

¹⁶ “(...) há quatro grupos de sonoridades distintas a serem buscadas através da preparação”.

4) Registro alto (F, G#, B y C): preparación con goma. Buscar un tono similar al bloque de madera. Buscar un sonido homogéneo para las dos notas, intentando mantener la relación grave/agudo entre ellas.¹⁷

En mi caso, cuando interpreté por primera vez la obra *Do Livro dos Seres Imaginários*, Valéria Bonafé me entregó un pequeño arsenal con piezas de goma y arandelas de metal adecuadas para realizar la obra. No la conocía personalmente hasta entonces, cuando la busqué con el objetivo de entrevistarla sobre su ciclo para piano que pretendía presentar en un recital dedicado a compositoras en el 49° *Festival Música Nova Gilberto Mendes*, realizado en 2015 en la ciudad paulista de Ribeirão Preto.¹⁸



Figura 4 - Programa de recital realizado en el 49° *Festival Música Nova Gilberto Mendes* (2015), con énfasis en la obra analizada en este artículo.

¹⁷ “1) Registro grave (notas E1 e F1): preparação com borracha. Os componentes graves do som deverão ser abafados, porém liberando a ressonância de componentes agudos. Pode-se buscar uma ressonância mais distorcida ou priorizar algum harmônico específico. Buscar uma sonoridade homogênea para as duas notas. 2) Registro médio-grave (notas D2 e G#2): preparação com borracha. Procurar uma sonoridade que combine distorção do timbre e opacidade. Ao contrário do grupo anterior, buscar uma sonoridade mais inarmônica evitando a priorização de algum harmônico específico. Buscar uma sonoridade homogênea para as duas notas. 3) Registro médio (Eb4 e F4): preparação com arruelas (ou moedas). Procurar um timbre similar ao gongo chinês. Buscar uma sonoridade homogênea para as duas notas. 4) Registro agudo (F, G#, B e C): preparação com borracha. Procurar um timbre similar ao wood block. Buscar uma sonoridade homogênea para as duas notas procurando manter a relação grave/agudo entre elas”.

¹⁸ Este contacto inicial continuó durante los ensayos del mencionado concierto, culminando, meses después, con la creación de una red de estudios sobre la mujer en la música, “Sonora Músicas e Feminismos”, junto a otros(as) investigadores(as), músicos(as) y personas interesadas en el tema.

Debajo del título *Odradek* (Borges, Op. Cit., p. 159), la compositora escribió la característica que le llamó la atención en el ser observado: “Movilidad”.²⁴ Como lo demuestra la siguiente figura:



Figura 6 - Fotografía de *El Libro de los Seres Imaginarios*, “*Odradek*”, con notas de Valéria Bonafé.

Según el escritor argentino, *Odradek*:

(...) tiene el aspecto de un huso de hilo, plano y con forma de estrella, y la verdad es que parece hecho de hilo, pero de pedazos de hilos cortados, viejos, anudados y entreverados, de distinta clase y color. (...) *Odradek* es extraordinariamente movedizo y no se deja apresar (Ibidem).

Su forma de estrella (de 5 puntas), así como su movilidad constante e ininterrumpida, están representadas por Valéria a través de repetidos quintillos²⁵ en el registro agudo. Su conjunto de notas es fijo (F, G#, B y C), como se muestra en la Figura 3, n. 4, pudiendo utilizar notas de paso y variar el orden y/o combinación.

Ocasionalmente la compositora inserta grupos con mayor número de sonidos, para interrumpir el flujo de quintillos y preparar la entrada repentina de acordes en el registro inferior:

²⁴ “Mobilidade”.

²⁵ Los quintillos son grupos de 5 notas (en ese caso son semicorcheas) que equivalen a un solo tiempo (una negra).



Figura 7 - Los quintillos representan la forma de estrella y la movilidad de *Odradek*, p. 2.
Ejemplo copiado de Monteiro da Silva, 2018, p. 547.

Para crear el sonido de una “risa sin pulmones” que se asemeja a “un susurro de hojas secas” (Borges, 1995, p. 160), Valéria utiliza pedazos de goma entre las mencionadas cuerdas agudas, que impiden su vibración, dándoles un timbre percusivo y opaco, “similar al bloque de madera”.²⁶

Sobre *Shang Yang* (p. 163), Valéria anotó y subrayó debajo del título: “Ligereza”.²⁷ Luego escribió “Sonido: pájaro y lluvia” (Ibídem).²⁸

En el texto sobre el pájaro que causa la lluvia, subrayó “retozando”.²⁹ Como se puede ver en la siguiente figura:

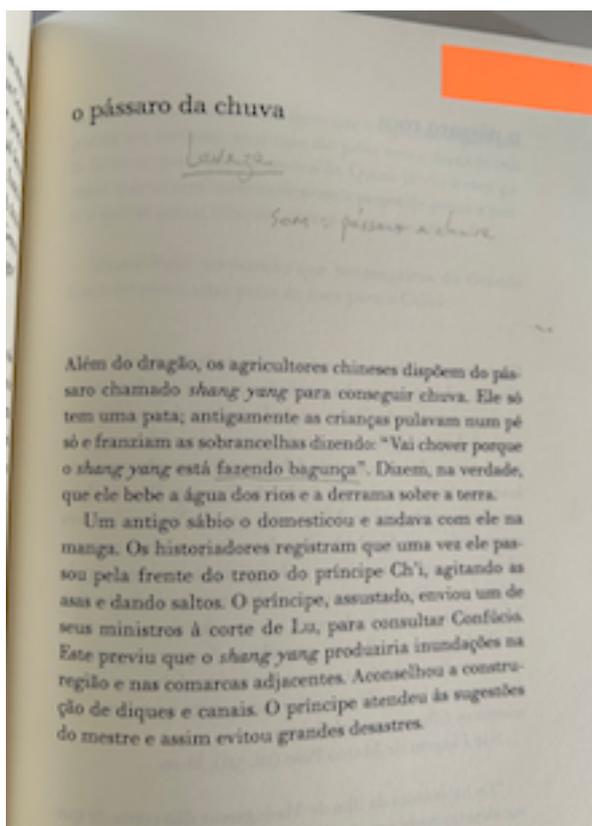


Figura 8 - Fotografía de *El Libro de los Seres Imaginarios*, “El pájaro que causa la lluvia”,³⁰ con notas de Valéria Bonafé.

²⁶ Consultar la cita sobre la preparación del piano en el punto 4 de la página 6 de este trabajo.

²⁷ “Leveza”.

²⁸ “Som: pássaro e chuva”.

²⁹ “(...) fazendo bagunça”.

³⁰ “O pássaro da chuva”.

La relación del pájaro con la lluvia la explica Borges en su libro:

Además del dragón, los agricultores chinos disponen del pájaro llamado *shang yang* para obtener la lluvia. Tiene una sola pata; en épocas antiguas los niños saltaban en un pie y fruncían las cejas afirmando: lloverá porque está retozando el *shang yang*. Se refiere, en efecto que bebe el agua de los ríos y la deja caer sobre la tierra.

Para traducir musicalmente esta imagen, Valéria Bonafé utiliza una articulación ligera y precisa en el registro agudo del piano, en particular colocando sonidos dispersos precedidos de apoyaturas que imitan el canto de un pájaro que se mueve en diferentes direcciones – “retozando”.



Figura 9 - Ejemplo copiado de Monteiro da Silva, 2018, p.549.

A diferencia de las otras piezas del ciclo, ésta no requiere preparación del instrumento. La compositora explora resonancias a través del pedal tonal, prolongando algunos sonidos mientras otros puntúan la textura sonora resultante de este proceso.

Sólo después de las acrobacias realizadas por *Shang Yang* se hace oír la fina lluvia, mediante el uso de grupos irregulares de notas superpuestas, para producir polirritmías. La compositora marca el cambio de intensidad de *f* (fuerte) a *pp* (pianissimo), como se muestra en el segundo compás del siguiente ejemplo:



Figura 10 - El “retozar” del pájaro precede a la lluvia fina “fluida y delicada” en *Shang Yang* (compases 14 y 15). Ejemplo copiado de Monteiro da Silva, 2018, p. 549.

A su vez, en *Haokah*, dios del trueno, Valéria Bonafé anota y subraya la palabra “Fortaleza”³¹ debajo del título, poniendo entre llaves la frase “Haokah usaba los vientos como palillos para que resonara el tambor del Trueno” (Borges, Op. cit., p. 117). Sobre

³¹ “Força”.

la cita de ese ser imaginario, escribió y rodeó con un círculo la palabra “Sonido”. Como lo demuestra la siguiente figura:

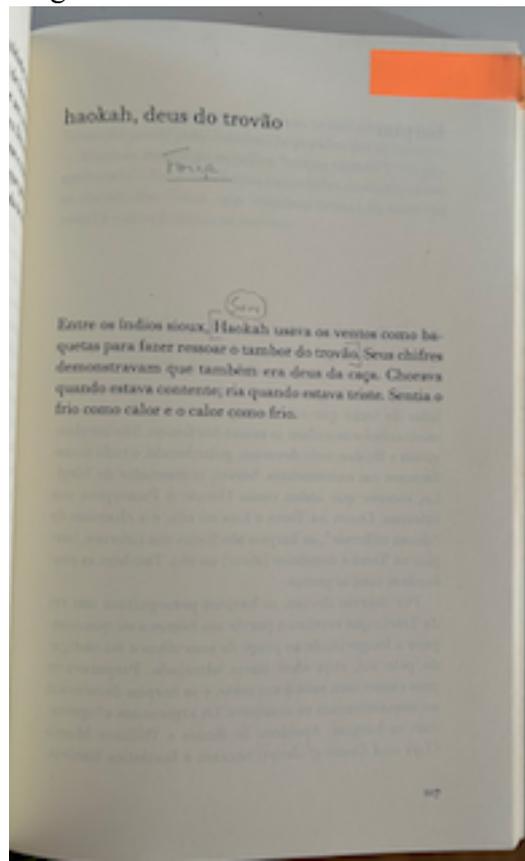


Figura 11 - Fotografía de *El Libro de los Seres Imaginarios*, “*Haokah, dios del Trueno*”,³² con notas de Valéria Bonafé.

Haokah, dios del Trueno, es presentado por Borges (Op. cit., p. 117) de la siguiente manera:

Entre los indios sioux, Haokah usaba los vientos como palillos para que resonara el tambor del Trueno: Sus cuernos demostraban que era también dios de la caza. Lloraba cuando estaba contento; reía cuando triste. Sentía el frío como calor y el calor como frío.

Valéria traduce las contradicciones del texto oponiendo ritmos regulares a irregulares, así como diferentes intensidades entre secciones de esta que es la última pieza de su ciclo. El trueno está representado por golpes rápidos e irregulares en el registro grave del piano, con una indicación de intensidad *f* y una articulación “vigorosa” notada por la compositora.

La resonancia del trueno, producida por los vientos, está representada por tresillos regulares repetidos en ambos planos, con acento en las notas iniciales de cada grupo de tres y dinámica *mf* (*mezzoforte*):

³² “*Haokah, deus do trovão*”.



Figura 12 - Ejemplo copiado de Monteiro da Silva, 2018, p. 551.

En *Haokah*, la preparación del piano se realiza con una gruesa pieza rectangular de goma, colocada entre las cuerdas inferiores correspondientes a los sonidos Mi y Fa (E1, F1), como se muestra en la Figura 2 (n. 1).

Esta preparación garantiza un sonido seco y percusivo, al mismo tiempo que proporciona un timbre capaz de resonar a través de la vibración de las notas superiores y sus armónicos. Como los vientos que propagaron el trueno de *Haokah*.

La última pieza aquí analizada, *Kami*, es, en verdad, la primera del ciclo *Do livro dos seres imaginarios* de Valéria Bonafé. Se posicionó en este orden en este artículo porque es la única en la que la compositora no anotó la palabra “sonido” sobre cualquier elemento que le pudiera sugerir una referencia sonora.

Sin embargo, Valéria escribió y subrayó las palabras “Inestabilidad/Estabilidad”³³ debajo del título del capítulo. Luego destacó los términos “tierra flota en el agua”,³⁴ “agitada por las tormentas” y “bote”³⁵ dibujando, junto a este último, un pequeño bote a lápiz, y rodeó con un círculo el termino “terremotos”, como se muestra en la siguiente figura:

³³ “Instabilidade/Estabilidade”.

³⁴ En el libro de Valéria la traducción al portugués es “terra flutua na água”.

³⁵ Aquí ocurre un hecho curioso, pues en el original español Borges escribe “barbo” (un tipo de pez) y en la traducción de Heloisa Jahn aparece la palabra “barco”.

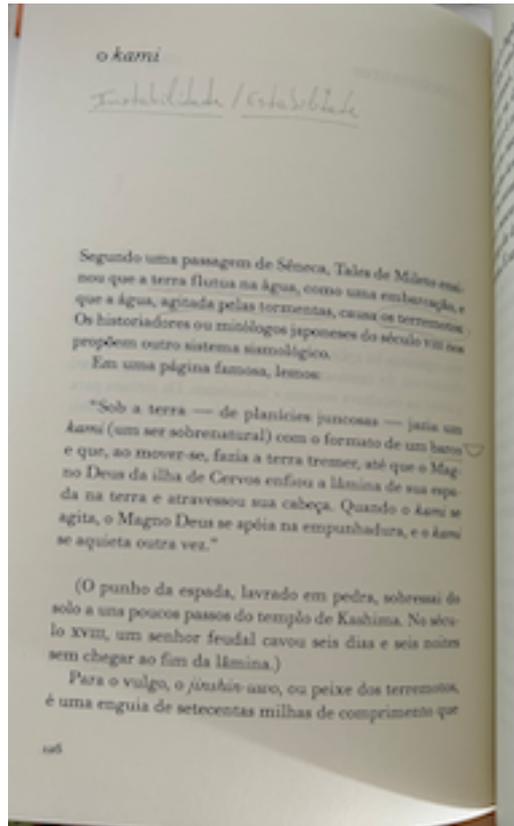


Figura 13 - Fotografía de *El Libro de los Seres Imaginarios*, “Kami”, con notas de Valéria Bonafé.

La descripción que Borges (Op. Cit.) hace del Kami es la siguiente:

Según un pasaje de Séneca, Tales de Mileto enseñó que la tierra flota en el agua, como una embarcación, y que el agua, agitada por las tormentas, causa los terremotos. Otro sistema sismológico nos proponen los historiadores, o mitólogos, japoneses del siglo VIII.

En una página famosa se lee:

“Bajo la Tierra - de llanuras juncosas - yacía un Kami (un ser sobrenatural) que tenía la forma de un barbo y que, al moverse, hacía que temblara la tierra hasta que el Magno Dios de la Isla de Ciervos hundió la hoja de su espada en la tierra y te atravesó la cabeza. Cuando el Kami se agita, el Magno Dios se apoya en la empuñadura y el Kami vuelve a la quietud”.

La hoja de la espada del Magno Deus de la isla de Cervos fue traducida, según el análisis aquí propuesto, por un acorde inicial en el registro medio, formado por 5 redondas en intervalos de terceras superpuestas y prolongado por una fermata. En suave intensidad (*p*), pero inexorable, el acorde/espada afirma su poder y resistencia sobre el ser que yace bajo la tierra, y que insiste en moverse, provocando desgracia y destrucción.

De vez en cuando este acorde es interrumpido por el apoyo de la deidad sobre su espada, formando un arpeggio descendente de fuerte intensidad (*f*).

A su vez, *Kami* intenta eludir esta restricción realizando movimientos lentos y regulares, casi imperceptibles, utilizando los sonidos E y F# en dinámica *ppp*:



Figura 14 - Ejemplo copiado de Monteiro da Silva, 2018, p. 544.

Poco a poco, el *ostinato* de las notas Mi y Fa# incorpora los demás sonidos de la escala cromática, incluidos los sonidos alterados por la preparación del piano. Este procedimiento se intensifica hasta llegar al clímax de la pieza, o el terremoto, en los compases 11 y 12:



Figura 15 - Ejemplo copiado de Monteiro da Silva, 2018, p. 545.

No obstante, cuando todo parece perdido, el Gran Dios refuerza su apoyo sobre la espada castradora, oprimiendo y neutralizando al *Kami*, que vuelve a calmarse hasta la próxima inestabilidad.

Consideraciones finales

Vale la pena mencionar, a modo de repaso bibliográfico, que la compositora Valéria Bonafé no fue la primera en traducir al lenguaje musical *El libro de los Seres Imaginarios* de Jorge Luís Borges. Antes que ella, entre 1992 y 1993, el compositor argentino Jorge Sad creó

“(…) siete piezas electroacústicas basadas en siete cuentos de *El libro de los Seres Imaginarios* de Borges. Estos cuentos son: *La Anfisbena*, *A Bao a Qu*, *El Nesnas*, *Bahamut*, *Abtu* y *Anet*, *El Ave Roc* y *Un animal soñado por C.S. Lewis*. (...) En cada pieza, Sad exploró diferentes espacios musicales y describió musicalmente las cualidades que más le llamaron la atención al leer el libro” (Delbecque, Op. cit., p. 8).³⁶

Otro compositor, esta vez brasileño y también ex alumno de Willy Corrêa de Oliveira en la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo – como la propia Valéria Bonafé – se inspiró en el bestiario fantástico del escritor

³⁶ “(...) sete peças eletroacústicas baseadas em sete histórias de *O Livro dos Seres Imaginários* de Borges. Estas histórias são: *La Anfisbena*, *A Bao a Qu*, *El Nesnas*, *Bahamut*, *Abtu* y *Anet*, *El Ave Roc* e *Un animal soñado por C.S. Lewis*. (...) Em cada peça Sad provou explorar diferentes espaços musicais e descrever musicalmente as qualidades que mais lhe sobressaíram ao ler o livro”.

argentino para componer una obra del mismo nombre para piano e instrumentos de viento en 2006. Se trata de Eduardo Guimarães Álvares.

Álvares arregló su obra para piano y orquesta posteriormente, para ser estrenada por la Orquesta Sinfónica de Minas Gerais, en 2007. Sin embargo, según Igor Reyner (2024), el enfoque dado por el compositor fue muy diferente al utilizado por Valéria Bonafé, mientras buscaba rendir homenaje a la música primitivista latinoamericana de Heitor Villa-Lobos y Silvestre Revueitas.

También a diferencia de Valéria, quien “estableció con cada uno de los seres elegidos – Kami, Odradek, Shang Yang y Haokah – una relación basada en material sonoro, que incluye la preparación del piano con objetos preestablecidos entre cuerdas previamente demarcadas” (Bonafé, apud Monteiro da Silva, 2018, p. 540),³⁷ Eduardo Álvares dividió la obra en cuatro movimientos, quedando solo en el tercero, *La Danza del Manticora*,³⁸ una referencia explícita a Borges:

El *Preludio* explora materiales neotonales al estilo de Ligeti en un juego de preguntas y respuestas entre los grupos orquestales. *Cadenzas*, a pesar de sus pasajes improvisados, está rigurosamente estructurado a partir de series dodecafónicas. *La Danza del Manticora*, única referencia explícita a Borges, es el movimiento más violento, en el que una dura politonalidad y ritmos explosivos evocan la “danza frenética, monstruosa y grotesca” de la figura con rostro de hombre, cuerpo de león y cola de escorpión. El *Postludio*, introducido por una larga cadencia, recapitula el material del *Preludio* (Reyner, 2024).³⁹

A su vez, Valéria Bonafé trata su ciclo como una especie de *mini suite*, en la que las piezas se suceden para traducir al oyente algunos capítulos/seres del libro de Jorge Luis Borges sin necesidad de ser escuchadas en el orden estipulado para tener sentido.

Este aspecto nos lleva también al concepto de *ékphrasis musical*, ya que, para Siglind Bruhn, la *ékphrasis* también puede basarse en aspectos específicos y formales de la obra literaria que se está traduciendo:

(...) la *ékphrasis* musical normalmente se relaciona no sólo con el contenido del texto fuente transmitido poéticamente 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. (Bruhn, s.d., p. 2).⁴⁰

De esta manera, la compositora estaría recreando, antropofágicamente, la indicación de Borges – y su colaboradora Margarita Guerrero – observada y resaltada por Valéria en el prólogo del libro en cuestión, que dice:

³⁷ “(...) estabeleceu com cada um dos seres escolhidos – Kami, Odradek, Shang Yang e Haokah - uma relação calcada no material sonoro, que inclui o preparo do piano com objetos pré-estabelecidos entre cordas previamente demarcadas”.

³⁸ Según la descripción de Flaubert (apud Borges, Op. Cit.), un manticora sería un “gigantesco león rojo, de rostro humano, con tres filas de dientes”.

³⁹ “O *Prelúdio* explora materiais neotonais ao estilo de Ligeti num jogo de pergunta e resposta entre os grupos orquestrais. *Cadenzas*, a despeito de suas passagens improvisatórias, é rigorosamente estruturado a partir de séries dodecafônicas. *A Dança do Manticora*, única referência explícita a Borges, é o movimento mais violento, no qual uma politonalidade áspera e ritmos explosivos evocam a “dança frenética, monstruosa e grotesca” da figura com rosto de homem, corpo de leão e cauda de escorpião. O *Postlúdio*, introduzido por uma longa cadência, recapitula o material do *Prelúdio*” (Reyner, 2024).

⁴⁰ “(...) musical *ékphrasis* 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.”.

El libro de los seres imaginarios no ha sido escrito para una lectura consecutiva. Queríamos que los curiosos lo frecuentaran, como quien juega con las formas cambiantes que revela un calidoscopio (Borges; Guerrero, 1967/1982).

Pero, como “la traducción y la antropofagia son procesos equivalentes de apropiación, deconstrucción, intercambio y diálogo” (Tápia, 2013, apud Guimarães; Leal, s.d., p. 2),⁴¹ creo que el ciclo de Valéria Bonafé también puede verse como una obra en que las piezas deben escucharse en el orden en que las arregló originalmente: *Kami, Odradek, Shang Yang y Haokah*.

En esta concepción:

La última pieza [funcionaría] como coda del ciclo, ya que reúne algunos elementos compositivos presentados en las piezas que la preceden. [Sus] notas E y F en ostinato, por ejemplo, [nos llevarían] a la pieza kami inicial, aunque el intervalo aquí es de 2m. El movimiento ininterrumpido y sin descanso [recordaría] a Odradek. La repetición de secuencias con extensiones y variaciones [aludiría] a Shang Yang (Monteiro da Silva, Op. cit., p. 552).⁴²

Finalmente, lo más importante es concluir que tanto la obra de Jorge Sad, como las de Eduardo Guimarães Álvares y Valéria Bonafé aquí analizadas – todas basadas en el libro de Jorge Luis Borges – dan fe de la fascinación que el escritor argentino ejerció sobre varios artistas latinoamericanos con *El libro de los Seres Imaginarios*.

Las múltiples posibilidades de traducción, crítica, antropofagia y *ékphrasis* musical que inspira este libro confirman su excelencia e inmortalidad, así como la de su autor.

Referências

Bonafé, Valéria. *Valéria Bonafé compositora/composer: Do livro dos seres imaginários*. Disponível em: <https://www.valeribonafe.com/do-livro-dos-seres-imaginarios>.

_____. *Do livro dos seres imaginários*. Partitura editada por la compositora, 2010.

Borges, Jorge Luís. *O Livro dos Seres Imaginários*. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA, 1995.

_____. *El Libro de los Seres Imaginarios*. 2ª. edición en Club: octubre, 1982. Barcelona: Bruguera S.A.

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*, s.d. Available at: <http://siglind-bruhn.de/ekphr2.htm>.

⁴¹ “(...) tradução e a antropofagia são processos equivalentes de apropriação, desconstrução, troca e diálogo”.

⁴² “A última peça [funcionaria] como uma coda do ciclo, por reunir alguns elementos composicionais apresentados nas peças que a precedem. [Suas] notas Mi e Fá em ostinato, por exemplo, [remeter-nos-iam] à peça inicial kami, embora o intervalo aqui seja de 2m. O movimento ininterrupto sem descanso [lembraria] Odradek. Já a repetição de sequências com prolongamentos e variações [aludiriam] a Shang Yang”.

Castelo Branco, Cláudia. O piano preparado e expandido no Brasil. *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*. Brasília: ANPPOM, 2006. Disponível em:
https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/07_Com_TeoComp/sessao02/07COM_TeoComp_0204-094.pdf.

Campos, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Delbecque, Nicole. *Trabajo sobre la prosa hispanoamericana. Jorge Luis Borges: El libro de los seres imaginarios*. Universidad Católica de Lovaina, 1996-1997.

Giani, Florencia. Jorge Luis Borges: Ultraísmo (1921). *Borges todo el año*, 28-2-2019. Disponible en
<https://borgestodoelanio.blogspot.com/2019/02/jorge-luis-borges-ultraismo-1921.html>.

Guimarães, Geovanna Marcela da Silva e Izabela Guimarães Guerra Leal. *Tradução e antropofagia em Haroldo de Campos e Herberto Helder*. Disponible en
https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456013472.pdf.

Monteiro da Silva, Eliana. *Compositoras latino-americanas - vida - obra - análise de peças para piano*. São Paulo: Ficções Editora, 2018. Disponible en
http://ficcoes.com.br/livros/compositoras_la.html.

_____. El concepto de *ékphrasis* y la traducción musical de la novela *Pedro Páramo* por Silvia Berg en Dobles del Páramo. *INDEAL: Gabinete de traducciones*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2024. Disponible en
<http://indeal.institutos.filo.uba.ar/gabinete-de-traducciones/trabajos-orden-intersemiotic-o-e-interdiscursivo>.

Reyner, Igor. O Livro dos Seres Imaginários. *Orquestra Sinfônica de Minas Gerais*. 2024. Disponible en
<https://filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/o-livro-dos-seres-imaginarios/>.

Schwartz, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas: polémicas, manifestos e textos críticos*. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: EDUSP, 2008.

Silva, Eduardo Henrique. A literatura atual e o realismo fantástico. *Revista OWL*, vol. 2, n. 2, Campina Grande, abril, 2024. Disponible en
<https://revistaowl.com.br/index.php/owl/article/view/204>.

Silva, Ricardo Marçal de Souza. Ekphrasis em música: os Quadrados mágicos de Paul Klee na Sonata para violão solo de Leo Brouwer. *Per Musi*, n. 19, 2009, p. 47-62. Disponible en

<https://www.scielo.br/j/pm/a/5hfNkgNdyZbv7zNhRk6Sy6N/?lang=pt&format=pdf>