



Revista de Humanidades: Tecnológico de
Monterrey
ISSN: 1405-4167
claudia.lozanop@itesm.mx
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores
de Monterrey
México

Leo, Julieta

Un extraordinario filamento de la literatura mexicana: "El corrido del tiro de gracia" de Fernando del
Paso, en noticias del Imperio

Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey, núm. 14, 2003, pp. 37-49
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey
Monterrey, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38401402>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

On extraordinario filamento de la literatura mexicana: El “Corrido del tiro de gracia” de Fernando del Paso, en *Noticias del Imperio*

Julietta Leo
Universidad de Monterrey

In 1987, Fernando del Paso (b. 1935) utilized structural resources in the «Ballad of the Coup de Grace» («Corrido del tiro de gracia») in Chapter XX, Section 2, of his novel *News from the Empire* (*Noticias del Imperio*). The ballad's construction and the similarities that it shares with musical forms do not strictly follow the rules that govern the genre of the popular Mexican folk ballad. Does this eclecticism obey a refined, calculated construction, or is it simply an improvisation? Or, if it is a meticulously calculated reconstruction, it is possible to ask if this intention would make the novel lose its enchanting freedom. By using popular elements, which are so labored in his text, Del Paso develops his own rhetorical variations.

El trabajo explora los recursos estructurales utilizados por Fernando del Paso (1935) en el “Corrido del tiro de gracia” situado en el capítulo XX, sección 2 de su novela *Noticias del Imperio* (1987). Se aborda su construcción y la similitud que guarda con formas musicales que no corresponden estrictamente al género popular del corrido mexicano, intentando averiguar si este eclecticismo obedece a una construcción calculada con refinamiento, o si es tan solo improvisación. En el caso de apostar por la posibilidad de un proyecto meticulosamente calculado, cabría preguntarse si semejante intención estructural le haría perder a la novela su encanto de libertad. Al margen de nuestro dictamen, lo interesante es observar cómo a partir de elementos populares –tan estudiados en su texto– Del Paso elabora su *propia* variación discursiva.

Preámbulo

Los críticos literarios, muchos de ellos admirables por cierto, dedican su esfuerzo a los tópicos aprobados por la ortodoxia académica. Indiscutiblemente su labor es útil e indispensable porque sus trabajos constituyen una fuerza inexorable en el estudio de las letras. Sin embargo, lo literario, aunque se relaciona con las demás



conductas artísticas, constituye un proceder y un saber específico, de tal modo que si el método empleado por la crítica literaria ha sido concebido para examinar temas concretos y usuales (al ámbito de las letras) no es apropiado, en función de su naturaleza, para tratar los temas inusuales (en el mismo ámbito) cuya fuerza tampoco debería subestimarse. A mi juicio, en un estudio completo ambas partes deberían equivalerse; después de todo, los temas inusuales también provienen del autor, y éste alguna razón tendría para incluirlos. Si se me permite una comparación, en una lección de historia el lugar común puede entenderse como una reducción de lo excepcional, pero lo excepcional no puede entenderse como una ampliación del lugar común. Viéndolo de este modo, lo excepcional es decisivo porque introduce, por raro que pueda parecer, la categoría más completa. Esta relación debería ser ineludible en cualquier estudio dedicado a las letras. En mi caso, se ofrece como excusa para abordar una aparente (o evidente) excentricidad.

Explorar los recursos estructurales utilizados por Fernando del Paso (1935) en el "Corrido del tiro de gracia" situado en el capítulo XX, sección 2, de su novela *Noticias del Imperio*¹ (1987), tal vez no sea el primer ni el último trabajo sobre un escritor que emplea, o infiltra en sus textos, tópicos poco comunes (llama mi atención su construcción y la similitud que guarda, como se verá más adelante, con formas musicales que no corresponden al género popular del corrido mexicano). Tampoco ignoro que se me podría acusar, entre otras cosas, de emplear rigor científico en temas que distan mucho de serlo. Pero como dice Luisa Valezuela: «Un rigor casi científico no es el enemigo de la inspiración. Llegado el momento es su mejor amigo» (95). Ciertamente este tipo de temas no son considerados dentro del esquema tradicional de nuestro aparato cultural literario que, lo digo con mucho respeto, en ciertos casos se mueve en un medio de política fosilizada. Creo firmemente que estudios de esta naturaleza son los que pueden enriquecerlo y reactivarlo, ya que su propósito radica en la posibilidad de generar inquietudes, y por supuesto, de cumplir con ciertas expectativas tales como el sustituir la siniestra visión hegemónica del discurso válido y único por el juego de los relatos.

Para concluir debo decir que si he llamado a este trabajo *Un extraordinario filamento de la literatura mexicana* es porque lo



extraordinario, de acuerdo con su etimología latina (*extraordinarius*), es lo que está “fuera de orden, de regla, de método regular y natural”, y no empleo el término, cuando menos en esta ocasión (y al margen de que lo sea), como sinónimo de maravilloso. Pienso que estos finos hilos, para muchos apenas perceptibles, forman parte, nos guste o no, de la urdimbre literaria. Sea como fuere, mi aproximación es antes que nada una tentativa de ensamblaje de coexistencias.

“El corrido del tiro de gracia”: todo un juego de sutileza

La forma en la música sirve para facilitar la comprensión por medio del recuerdo. Igualdad, regularidad, simetría, subdivisión, repetición, unidad, relación entre el ritmo y la armonía, e incluso la lógica: ninguno de estos elementos produce y ni siquiera contribuye a la belleza. Pero todos ellos contribuyen a una organización que hace inteligible la idea musical realizada. El lenguaje en que las ideas musicales están representadas por notas, equivale al lenguaje en que los sentimientos o pensamientos están representados por palabras, ya que el vocabulario ha de hallarse en proporción con la inteligencia a que se destine, y del mismo modo los mencionados elementos de su organismo funcional, como la rima, el ritmo, la medida y la división en estrofas, frases, párrafos, capítulos, etc., en poesía o en prosa.

Arnold Schoenberg, *El estilo y la idea*.

Trazar un paralelo entre la novela y la música no es una tarea fácil, porque los problemas estructurales de estas dos artes son incomparables. Sin embargo, resulta interesante que un novelista se inspire en formas musicales para obtener su propia inspiración. Precisamente ese eclecticismo consciente e intencional es lo que constituye su originalidad.

En el “Corrido del tiro de gracia”, Del Paso parte de un tema común y de una composición musical popular para construir lo que podría denominarse un virtuoso discurso. El tema en cuestión es el relato de un soldado del pelotón de fusilamiento de Maximiliano. Para desarrollarlo elige un corrido mexicano,² y elabora, a partir de este género popular, su propia variación.

El corrido, escrito por Del Paso, corresponde formalmente al del género popular. Consta de treinta estrofas, veintiocho de cuatro versos, una de ocho y otra de diez, pero éstas no se presentan seguidas de



principio a fin, sino que se alternan con los recuerdos en primera persona del soldado (un monólogo).

Teóricamente hablando...

el corrido es una narración en primera o tercera persona que fluye casi siempre desde el principio al fin en labios de un testigo presencial o un relator bien informado [...]; cuando habla en primera persona es el protagonista mismo quien refiere los hechos. (Mendoza 18-19)

En el “Corrido del tiro de gracia” las estrofas están referidas en tercera persona, lo que sugiere, según la definición de Vicente Mendoza, un testigo presencial, seguidas de un monólogo del soldado, lo que indica, según la misma definición, su posición de protagonista.

Una vez constatado que el corrido (en cuanto a las estrofas) tiene una forma definida, mi interés se centra en los monólogos. A continuación indico, por cuestiones prácticas, solo el número de versos que conforman las estrofas, y exploraré de los monólogos específicamente los rasgos que conducen a mi objetivo.

El corrido inicia con tres estrofas de cuatro versos, cada una seguidas de un monólogo en donde el soldado cree que fue predestinado para el día 19 de junio del año 67. Y lo expresa con convicción: “Si parece que nada más para eso nací” (Del Paso 574).

Siguen tres estrofas de cuatro versos cada una, en las cuales el soldado continúa pensando en lo que hacían él y Maximiliano en la mañana del fusilamiento: mientras el Emperador se confiesa, él descargaba su cuerpo detrás de unos magueyes; mientras el Emperador escuchaba misa, él tomaba una taza de café y fumaba un cigarro; mientras el Emperador salía del convento y se subía al carro negro que lo esperaba para atravesar las calles de Querétaro, a él le entregaban el arma; mientras el Emperador llega a las goteras de la ciudad, él termina de abrillantar el cañón del fusil; cuando el Emperador llega al Cerro de las Campanas, lo espera el pelotón: “Inventaría que yo era uno de ellos” (576), dice. En este despliegue de humor y juego no es difícil advertir el propósito que permea el discurso: uno se ocupa del alma; el otro, del cuerpo.³

Siguen cuatro estrofas de cuatro versos cada una. Aparecen en el monólogo dos textos alternados, o si se prefiere, dos líneas discursivas.



La primera es una serie de preguntas y la segunda es una descripción de los hechos después de la llegada de Maximiliano al Cerro de las Campanas. Veamos los últimos fragmentos de los cuales, para facilitar mi exposición, he subrayado en cursivas la segunda línea y destacado en negras el final:

Y a mí me dio esta moneda de oro, con la moneda hice una medalla, con la medalla un exvoto en forma de corazón. [...] *porque nada le gustaba más bien, y no sólo por órdenes del general, que levantarle las enaguas a las santas efigies para enseñar que si eran vírgenes era porque nunca habían tenido por dónde dejar de serlo?* Y cuando me dio la moneda me dijo: no me apuntes a la cara. *¿Quién le va a creer todos esos cuentos? Si me dicen así, si me tornan así y asado. Si ponen en duda todo lo que les digo,* [...] pues les diré que sí, que está bien, que no los voy a contradecir, que les llevaré la corriente y les diré que es verdad. Es decir, que es verdad que todo fue mentira. (577)

Ahora veamos la primera línea de manera independiente:

[...] *porque nada le gustaba más bien, y no sólo por órdenes del general, que levantarle las enaguas a las santas efigies para enseñar que si eran vírgenes era porque nunca habían tenido por dónde dejar de serlo?* *¿Quién le va a creer todos esos cuentos? Si me dicen así, si me tornan así y asado. Si ponen en duda todo lo que les digo,* [...] (577)

Y del mismo modo la segunda línea:

Y a mí me dio esta moneda de oro, con la moneda hice una medalla, con la medalla un exvoto en forma de corazón. Y cuando me dio la moneda me dijo: no me apuntes a la cara. *Si me dicen así, si me tornan así y asado. Si ponen en duda todo lo que les digo* [...] (577)

Puede advertirse cómo ambas líneas se intercalan hasta confluir en un solo discurso, y que tanto la primera como la segunda pueden terminar independientes, pero con el mismo final.

Le siguen cuatro estrofas de cuatro versos cada una. Continúa el soldado, que ante la incredulidad de la gente incurre en contradicciones: “Si todo es mentira: yo, señores, no soy yo, se los



juro”, “cuando nací no nací”, “cuando comprendí no comprendí”. Después asegura que Maximiliano era “el nuevo Cristo que llegó a México”, así mientras se prepara para disparar ruega a Él (funde en este pronombre a Maximiliano y a Cristo) que le toque la bala de salva en su fusil para no matar al “Hijo de Dios”, aunque concluye como un presagio: “yo no estaba rezando. Porque yo no era yo” (578).

Después vienen tres estrofas de cuatro versos cada una. Este monólogo presenta varias líneas textuales imbricadas en una sinuosidad discursiva, pero esta vez no todas convergen en el final (volveré sobre este punto cuando trate la coda) que inicia cuando dice:

¿Quién escuchó al mismo tiempo la descarga y la séptima campanada de las siete de la mañana [...] ¿Y quién, sobre todo, se quedó tan tranquilo, como si nada, a pesar de haber sostenido firme su fusil americano, de haber apuntado bien y con calma, de haber disparado al grito de fuego [...] ¿A quién otro le hubieran dado la bala de salva para que salvara su alma? A mí, señores. Al menos eso creía yo entonces [...] (579-580)

En este punto es necesario mencionar y describir el significado del *cantus firmus* y del Motete. El primero, según lo indica Joaquín Zamacois, “es una melodía no original, que se toma para tejer, encima o debajo, diversas combinaciones contrapuntísticas”, es “una especie de columna vertebral de la composición en que figura”, y “se empleaba en diversas formas: siempre en una voz, pasando de una voz a otra, fragmentado y utilizando como material temático, etc.” (255). Mientras que el segundo se trata de:

[...] una forma de suma importancia en la polifonía vocal y consiste en utilizar el motivo de cada frase del canto firme, como tema de un desarrollo con imitaciones, o bien, directamente como fugado. El entero trozo transgormase en una sucesión de episodios con su respectivo tema propio. La unidad total consérvese mediante la melodía coral, la modulación, los indefinibles vínculos de estilo, y reafirmada a la terminación, por un correcto período de final firme, bien conclusivo.

Una vez definidos presento el monólogo que incluye varias líneas discursivas. Usaré: "A" en lo que parece ser una proclama de



Maximiliano; "B" en el Padre Nuestro (subrayado en cursivas) y "C" en el ruego del soldado pidiendo la bala de salva:

A) Mexicanos, exclamó el Emperador. Quiero que todos sepan. Que los hombres que tienen el derecho divino a gobernar. Nacieron para hacer el bien de los pueblos. O para convertirse en mártires. Y que yo quiero ser el último. Cuya sangre se vierta. *Así en la patria. Como en el Cerro.* Y quiero que todos sepan. ¿Qué les doy mi perdón? A los mexicanos les pido. Que todos me perdonen. *Así como nosotros perdonamos a nuestros enemigos.* Que si yo vine a México, dijo el Emperador. Fue por el bien del país. Y pongo a Dios por testigo. Que no vine señores. Por ambiciones personales. (Del Paso 579)

B) ¿Quién, entonces, estaba rezando? ¿Quién decía Padre Nuestro que estás en los cielos? ¿Santificado sea tu nombre? ¿Venga a nos tu reino? ¿Hágase Señor tu voluntad? ¿Así en la Tierra como en el Cielo? ¿El pan nuestro de cada día? Dánoslo, Señor. Y perdona nuestros pecados ¿En el nombre de Dios Padre? ¿En el nombre de Dios Hijo? ¿En el nombre del Espíritu Santo? ¿Y no nos dejes caer en tentación? ¿Mas libranos, Señor? ¿Mas libranos de qué: ¿de todo mal Amén? (579)

C) ¿Padre nuestro que estás en México? ¿Santificado sea tu nombre? ¿La bala Señor, me darás la bala? ¿Me darás, Señor, la bala de salva para salvar mi alma? ¿Me escuchas, Señor? La bala de salva, Señor. ¿Preparen, dijo el capitán? ¿Acaso escuché yo al capitán? ¿Acaso escuché la primera campanada de las siete de la mañana? ¿Acaso escuché la segunda campanada, acaso la voz del capitán que decía apunten? ¿La tercera? *Mas líbrame, Señor, de darte muerte.* ¿Quién estaba rezando así? Dame la bala de salva. ¿Quién dijo entonces mexicanos Viva México? ¿Quién escuchó la voz del capitán que decía fuego? (579)

Por lo anterior puede inferirse que así como posiblemente Del Paso se inspiró, entre otras cosas, en la carta que Maximiliano envió a Benito Juárez⁵ para elaborar lo que parece ser una última proclama del Emperador, es posible también (de acuerdo a los elementos antes mencionados) que se haya inspirado en una forma musical para trabajar este texto que podría calificarse, de acuerdo con la definición de Beristáin, como contrapunto.⁶

El manejo de los fragmentos del Padre Nuestro (nuestro *cantus firmus*) para introducirlos dentro de otra voz es muy acertado; uno de



los ejemplos más claros de esta superposición es cuando Maximiliano dice: *"Así en la Patria. Como en el Cerro"*. Existe pues un contrapunto entre el discurso de Maximiliano, el Padre Nuestro y el ruego del soldado. Sin embargo, aquí el contrapunto se percibe horizontal, diferente del contrapunto en bloque que surge de la lectura simultánea de varias líneas.⁷

Observamos que en la parte "B" el soldado habla en plural "*¿Mas libranos, Señor? ¿Mas libranos de qué: ¿de todo mal Amén?*" Mientras en la "C" lo hace en primera persona: "*Mas librame, Señor, de darte muerte*". Tal vez el plural obedece a la voz colectiva, mientras que el ruego en primera persona presagia el sentimiento de culpa que acompañará al protagonista hasta el final del corrido.

Es importante considerar la palabra Amén y su posible relación con "la cadencia del Amén" que va situada al final de una composición, una sección o una frase para dar la impresión de una conclusión momentánea o permanente,⁸ porque en el monólogo, la palabra Amén sí marca el final de la oración, ya que después de que esta palabra aparece no interviene más el Padre Nuestro, aunque vale destacar que el signo de interrogación altera el significado conclusivo. Esto último podría equivaler a una cadencia rota, que no es conclusiva y tiene un carácter abierto e indefinido. El final, que inicia después del Amén, aparece a manera de coda."

No obstante lo expuesto hasta ahora, se debe decir que casi todos los compositores en la práctica realizaban modificaciones de acuerdo con las tendencias personales, las exigencias especiales de los textos o el carácter específico que se deseaba dar a la obra. Lo que confirma que "la forma es un medio y no una finalidad" (Bas 124).

Continuando con el corrido, siguen tres estrofas de cuatro versos cada una. El soldado cuenta ahora cómo después de rezar para pedir la bala de salva que salvaría su alma es elegido para darle el tiro de gracia. Este monólogo está elaborado en afirmación y negación, que bien podría ser un tema y contratema:¹⁰ "Sí me tocó la bala de salva, *no me tocó la bala*", "si me dijo, no me dijo", "sí era, no era", "no lo mató sí lo mató", y aparenta un *stretto*.¹¹

Y luego cinco estrofas de cuatro versos cada una. El soldado detalla lo que sucedió con los restos del Emperador, cómo el cuerpo salía del ataúd, su llegada al Convento de las Capuchinas, la plática de los



embalsamadores, el corazón hecho pedazos y puesto en frascos con alcohol, los ojos negros de Santa Úrsula en las cuencas vacías. En la capital, nuevamente embalsamado y en otra caja de madera, Juárez dice que era muy alto, pero: “esas cosas sólo pasan, cuando pasan, en las novelas y los cuentos” (Del Paso 582).

En las últimas cuatro estrofas, tres son de cuatro versos y una de ocho. Viene la despedida, donde se nos deja la verdad y la mentira para que hagamos lo que queramos con ellas:

Todo se los dejo para que hagan lo que quieran: una historia, un cuento, la crónica de un 19 de junio del 67, una novela, da lo mismo: una canción, un corrido [...] lo único que no les dejo es la bala que bañé con el oro del exvoto en forma de corazón que hice con la medalla que hice con la moneda que me dio, no me dio, sí me dio Maximiliano esa mañana de junio en el cerro de las campanas, para que no le apuntara a la cara. (583)

Termina con una estrofa de despedida que consta de diez versos. Observamos nuevamente el *stretto*: “que me dio, no me dio, sí me dio”.

Ya lo dijo Pacheco: “*Noticias del Imperio* no está hecha nada más para ser leída: está hecha para ser habitada semanas o aun meses enteros”. (123) Sin embargo, en términos generales, ¿qué se puede inferir cuando el dato histórico se diluye en una confesión, la erudición se codea con lo popular, un relato enmarca otro, la anécdota se confunde con la reflexión, lo profano y lo sagrado van de la mano, y la composición musical se entrevera con la prosa?, ¿que estamos hablando de una cultura novelesca caracterizada por un extraordinario sentido de lo real unido a una desbordada imaginación? ¿Qué conduce a un autor a elegir un orden, a seguir un criterio para construir una novela?, ¿la necesidad de reconciliarse con las exigencias del presente?, ¿la ambición estética? Nunca lo sabremos.

Lo que sí se puede comprobar es que la unión de dos extremos casi incompatibles es fascinante porque nos obsequia un arte refinado, lúdico, alegre y lleno humor.¹² Por ejemplo, Monique Plaa, en su “Imperio de las voces”, nos habla de la textura o tesitura de las voces protagónicas en *Noticias del Imperio*, de un compás particular que deja oír en laertura las voces del trío formado por Napoleón, Eugenia y



su madre, así como la infinidad de matices que acompaña a estas voces de registros diferentes en concierto. Del acompañamiento de fondo de una voz indefinida en una escritura polifónica en la que el timbre y el ritmo introducen el sentido, en donde el narrador-director de orquesta aparece en forma de "silencio absoluto" mientras un efecto polifónico resulta de la cantidad y densidad de voces (140). Bueno, es ésta la visión-audición-percepción de Plaa sobre la orquestación particular de las voces en *Noticias del Imperio*, lo cual es muy válido. A falta de otro término mejor, califiquemos estos criterios de musicales y concluyamos que el siglo XIX elaboró el arte de la composición, pero que es el siglo XX el que ha aportado, a este arte, la musicalidad.

Resta cuestionar si este eclecticismo en Del Paso obedece a una construcción calculada con refinamiento, o si es tan solo improvisación. En el caso de inclinarnos por la posibilidad de un proyecto meticulosamente calculado cabe preguntarse si semejante intención estructural le haría perder a una novela su encanto de libertad. Me atrevo a responder que no. Como dice Milan Kundera:

el prejuicio contra la razón constructora como elemento no artístico y que mutila el carácter vivo de los personajes no es sino la ingenuidad sentimental de aquellos que nunca han entendido nada del arte. (27)

Dice Schoenberg que cualquiera hubiera reconocido la calidad artística de Mahler con solo echar un vistazo a sus partituras, pero por desgracia el oyente acusa de golpe; en lugar de reconocer que posee características especiales, interpreta el golpe como una ofensa y cree encontrar allí una equivocación. (47) Esto nos dice que el análisis estructural revelará mayores méritos. Y que tal vez por ello *Noticias del Imperio* acuse de golpe un desencantado "desacuerdo interno de base",¹³ pues comprender los detalles refinados del juego, esto es, comprenderlo en su totalidad, requiere de sutileza y preparación, como la de Fernando del Paso: "si es arte no es para todos, y si es para todos no es arte". (Schoenberg 84) No insinúo que esta opinión sea defendible o siquiera coherente, sino que, si no lo es, cuando menos motiva a una indagación más profunda.

Se puede concluir que los elementos de la cultura popular relegados por el discurso histórico oficial que Fernando del Paso



rescata para su texto es un hecho muy estudiado; sin embargo, también es interesante cómo a partir de estos mismos elementos populares elabora su propia variación discursiva, porque eso va más allá de la mera subversión: es un acto potencialmente creativo.

Por último, cabe aclarar que la estructura de esta sección podría ser abordada desde varias perspectivas y, en definitiva, ninguna aproximación podría resultar en detrimento de otra. Acepto también que toda interpretación corre un riesgo, pues las intenciones ocultas y manifiestas del creador son infinitas. Consta pues que no tengo ni he dicho la última palabra sobre el “Corrido del tiro de gracia”.

Post-Scriptum

El pensamiento y el arte mantienen un carácter insoluble puesto que resisten a la solución. Demandan una resolución, que difiere de una solución porque no se trata de resolver una ecuación. La resolución no da fórmula ni clave. Las formas se resuelven unas dentro de otras, como las muñecas rusas o los acordes en una semi-cadencia.¹⁴ Nos topamos finalmente con la problemática que subyace: la relación entre solución y resolución. En este punto cito a Cage hablando de Schoenberg:

Recuerdo alguna de sus clases; una vez nos planteó en la pizarra un problema armónico. Dábamos una solución y él insistía: “Es correcta, pero hay más, otra solución, otra posibilidad”. Después de ocho o nueve soluciones posibles preguntó: “¿Hay alguna más?” Nosotros le dijimos: no, no hay más. “Eso también es correcto, pero ¿cuál es el principio subyacente a todas estas soluciones y al hecho de que no haya más?” Creo que no había más principio subyacente que la propia pregunta... Pero yo no pude responderlo cuando me lo preguntó, sino que esto lo he visto después que él había muerto.¹⁵

Sea como fuere, la recomendación sería no continuar indiferentes (hasta que determinado autor esté muerto) al enigma que son arte y pensamiento. Enigma que aspira a quedar en secreto, y como tal, no quiere ser enunciado; para ambos no hay “solución final” porque pertenecen al mundo del intercambio simbólico.

Así pues, partimos de un instante, de una palabra, un solo movimiento pensando en que tal vez al ir más allá se alimente una



visión alternativa. Muy bien, entonces cabe preguntarse si refinando nuestra sensibilidad ante lo extraordinario y reforzando nuestra capacidad analítica podremos soportar lo incommensurable. Desde luego que no. Según su propia lógica, un signo responde a otro guiado por una voluntad secreta (la del autor), sin sentido univocista (para el lector). Semejante a la ironía ligetiana, que a través de capas de sonido, consigue un gran estatismo y una sutilísima concatenación de acontecimientos.¹⁶

Sin embargo, después de lo que parecería ser una confesión de impotencia, que no lo es, porque se trata de un reconocimiento del misterio, surge la última cuestión: ¿hay algo más seductor que el desafío?

Al margen de la respuesta debo agregar que aquí, hoy por hoy, en este instante, vale la acción. Y una acción solo es infame si está inconclusa. *Alea jacta est.*

Notas

¹ Fernando del Paso. *Noticias del Imperio*. México: Diana, 1999. En adelante todas las citas de este texto irán seguidas del número de la página entre paréntesis.

² El corrido mexicano como género lírico-musical popular será considerado según el estudio de Vicente Mendoza: *El corrido mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

³ Este planteamiento corresponde a acciones paralelas, es decir, situaciones que suceden a la misma hora en diferentes lugares y que tienen relación con el acontecimiento principal. Es un recurso muy usado en cinematografía.

⁴ El *cantus firmus* estaba dividido según su origen en cuatro grupos: melodías de canto llano, corales protestantes, melodías seculares y temas abstractos. Véase "Cantus firmus", *Diccionario Harvard de música*, 1995.

⁵ Por ejemplo cuando dice: "perderé con gusto mi vida si su sacrificio puede contribuir a la paz y prosperidad de mi nueva patria [...] para que mi sangre sea la última que se derrame [...]" (citado en De Arrangoiz 872)

⁶ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1996.

⁷ Esto obedece a que no es posible percibir el contrapunto en el sentido estrictamente musical, porque para ello requerimos del adiestramiento en la lectura simultánea de voces para percibir (visual y auditivamente) la independencia y armonía del "punto contra punto". Véase "Contrapunto", *Harvard de música*, 1995.

⁸ "Cadencia", *Harvard de música*, 1995. Cabe señalar que la cadencia plagal (o cadencia Amén) ocurre generalmente al final de los himnos protestantes.

⁹ Sección o pasaje final, ajeno a la estructura básica de la composición, pero añadida para confirmar la impresión de finalidad. A veces se trata de un pasaje de cierre al final de una sección interior, y se denomina codetta. Véase "Coda", *Harvard de música*, 1995.



¹⁰ Si consideramos que una fuga se compone en estilo contrapuntístico y presenta una textura consistente en cierto número de voces, así también que los elementos de una fuga pueden combinarse en tan diversas formas que es preferible ver la fuga como procedimiento y no como forma específica, existe la posibilidad de considerar que este monólogo esté inspirado en un estilo de fuga.

¹¹ Entre las técnicas de la fuga está el *stretto*, que es la imitación del sujeto (tema) en estrecha sucesión con la respuesta que entra antes que el sujeto haya sido completado. Puede traducirse como el si/no del texto.

¹² Véase Kundera, Milán. *Los testamentos traicionados*. México: Tusquets, 1996, p. 77.

¹³ Véase Paredes, Alberto, "Desencanto en *Noticias del Imperio*" en *El Imperio de las voces*, p. 238.

¹⁴ La semi-cadencia (cadencia frigia) está indicada como cadencia de paso, o como cadencia final cuando se desea mantener la conclusión abierta e indefinible. Véase Hindemith, Paul. *Armonía tradicional*. Buenos Aires: Ricordi, 1949, p. 100.

¹⁵ Entrevista realizada a J. Cage durante un viaje que realizó a Madrid con motivo de un homenaje a M. Duchamp. Reproducida en *El País*, 4 de mayo de 1984.

¹⁶ Cito como ejemplos el "Réquiem" (1963-65) y "Lontano" (1967).

Obras consultadas

- Bas, Julio. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1977.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1998.
- Cage, J. Entrevista. *El País*. 4 de mayo de 1949. p. 100.
- De Arrangoiz, Francisco. *Méjico desde 1808 hasta 1967*. México: Porrúa, 1996.
- Del Paso, Fernando. *Noticias del Imperio*. México: Diana, 1999.
- Hindemith, Paul. *Armonía tradicional*. Buenos Aires: Ricordi, 1949.
- Kundera, Milan. *Los testamentos traicionados*. México: Tusquets, 1996.
- Mendoza, Vicente. *El corrido mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Pacheco, José. "Noticias del Imperio". En *El Imperio de las voces*. México: Era, 1997.
- Paredes, Alberto. "Desencanto en *Noticias del Imperio*". En *El Imperio de las voces*. México: Era, 1997.
- Plaa, Monique. "El Imperio de las voces". En *El Imperio de las voces*. México: Era, 1997.
- Quirarte, Vicente. "Una visión omnipotente de la historia". En *El Imperio de las voces*. México: Era, 1997.
- Randel, Don Michael. *Diccionario Harvard de música*. México: Diana, 1994.
- Schoenberg, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus, 1963.
- Valenzuela, Luisa. *Escritura y secreto*. Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey. México: Ariel, 2002.
- Zamacois, Joaquín. *Curso de formas musicales*. México: Labor, 1960.