



## Mujer y tiempo en *Instinto de Inez*

Claudia Macías Rodríguez y Ji Eun Chung

Universidad Nacional de Seúl

---

“nadie tiene nunca tiempo suficiente  
para vivir, aunque muera  
a los cien años cumplidos [...]

siempre hay una promesa más,  
un encuentro que quisiéramos  
convocar secretamente,  
un deseo que no se ha cumplido...  
*Gente de razón*, Carlos Fuentes

Carlos Fuentes (México, 1928) es uno de los escritores de importancia indiscutible en las letras mexicanas y universales, y es también uno de los más prolíficos. Sus obras han abordado prácticamente todos los temas y han marcado líneas de experimentación que dieron origen a una nueva literatura. Entre sus páginas han surgido prototipos como Artemio Cruz y Aura, aunque el carácter de sus personajes masculinos es casi siempre el dominante; sin embargo, hay un detalle que conviene señalar. Los nombres de mujeres ocupan mayor número de títulos en sus obras que los masculinos: *Aura* (1962), *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1990), *Los años con Laura Díaz* (1999) *Diana o la cazadora solitaria* (1994) e *Instinto de Inez* (2001). Cinco contra dos: *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y *Cristóbal Nonato* (1987).

Ya en su primera novela, *La región más transparente* (1958), Fuentes deja sentir la presencia de la mujer en una doble dimensión: Norma Larragoiti / Gladys García como los extremos de la sociedad que emerge después de la Revolución Mexicana, frente a la bruja Teódula Moctezuma, la ‘guardiana’, según se la define en el mismo texto. Si la mirada de Ixca Cienfuegos es “la mirada crítica y escéptica del nuevo intelectual mexicano urbano, producto de la Revolución” [1], Teódula Moctezuma resume la tradición mítica y prehispánica de México que lleva a cuestas consigo, al igual que las calaveras de sus muertos [2]. Aparece luego *Aura* (1962), que presenta el dúo Consuelo-Aura en un ambiente cerrado y espectral en donde Aura es producto de la magia de Consuelo para revivir en ella y vencer a la vejez y al tiempo. Como ha señalado toda la crítica, *Instinto de Inez* (2001) regresa al ambiente de *Aura*.

*Instinto de Inez* es una historia inscrita por su mismo autor en “El mal del tiempo” [3], que narra el amor de Gabriel Atlan-Ferrara -famoso director de orquesta obsesionado con *La Damnation de Faust* de Berlioz- por una soprano mexicana, Inez Prada. Un amor extraño porque Gabriel está enamorado a su manera de Inez, pero ella se enamora del joven que aparece (y desaparece) en una fotografía junto al director. Este hombre no se halla en el tiempo ‘real’ de Inez, quien trata de encontrarlo a través del sueño y del tiempo mítico proporcionado por la novela misma. En ellos, Inez Prada -nombre artístico de Inés Rosenzweig- encuentra su vida pasada (¿o futura?) en un tiempo primitivo, junto al joven de la foto.

A casi cuarenta años de distancia, Aura parece resurgir ‘convocada’ -como lo había anunciado ya el mismo texto- [4] en el personaje de Inez, en una novela lleno de símbolos que se mueven en torno a un elemento también simbólico: el tiempo, que parece obedecer a un especial ritmo musical. En este acercamiento trataremos de mostrar las líneas de la configuración de Inez Prada y de Gabriel Atlan-Ferrara como protagonistas, en relación con el manejo del tiempo y su relación con los elementos simbólicos que aparecen en el texto, a la luz de algunos presupuestos teóricos de Mircea Eliade y Paul Ricoeur, principalmente.

## I

*Instinto de Inez* son dos historias de amor en diferentes épocas: en un tiempo mítico en donde destaca la figura ‘original’ de Inez, A-nel, y en el tiempo real de la

novela entre el director Gabriel Atlan-Ferrara e Inez Prada. Pero dentro de la historia hay otra puerta. Se trata de la música de Berlioz. *Instinto de Inez* es “todo un manifiesto narrativo sobre la delgada línea, los contados compases, que separan a la locura del amor de la locura del arte sustentada sobre las figuras casi arquetípicas de dos personajes: el director de orquesta centroeuropeo Gabriel Atlan-Ferrara [...] y la bella cantante mexicana Inez Rosenzweig quien irá ascendiendo desde los fondos del coro hasta alcanzar las alturas de vértigo de la Margarita de *La Damnation de Faust* de Berlioz” [5].

Según declara Carlos Fuentes en una entrevista, mientras escribía *Instinto de Inez* escuchaba la ópera de Berlioz y el ritmo lo inspiró e influyó grandemente para escribir su obra:

**¿Hay una intención deliberada en darle a la prosa un ritmo más musical?** -Hay pasajes enteros en los que traté de capturar el ritmo de *La condenación de Fausto*. Esas disonancias extraordinarias que él produce por primera vez en la música y que luego encontramos, cien años después, en Stravinsky. Una disonancia misteriosa que rompe el orden del mundo y nos hace dudar de su estabilidad y de su lógica. También hay cierta sinuosidad rítmica muy propia de las óperas y de las obras sinfónicas de Berlioz que me influyó enormemente. Escribí la novela escuchando todo el tiempo a Berlioz. [6]

Carlos Fuentes menciona a Stravinsky, y la referencia no puede dejar de traernos a la memoria *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier, también inspirada en la obra homónima del famoso músico, en donde se da un caso semejante a *Instinto de Inez*: el ritmo de la escritura que obedece a la partitura de la música. Este comentario nuestro surge, además, porque en otra entrevista a propósito de la presentación de la novela que nos ocupa, Fuentes dice:

-Aquí está un retrato precioso que tanto García Márquez como yo tenemos colgados en nuestras casas, para que se vea que no sólo tengo a nuestro adorado Julio. Es un retrato muy notable, uno de los últimos de Alejo Carpentier al que acompañamos Gabriel y yo. Los dos lo tenemos en nuestro estudio y ambos lo apreciamos en todo lo que vale [7].

Carpentier es, sin duda, un gran músico y escritor. Carlos Fuentes lo reconoce y desde su primer ensayo sobre *La nueva novela hispanoamericana* (1969), la presencia de Carpentier se deja sentir en la escritura de Fuentes:

Interpretada a menudo, y con justicia, como una cima del realismo mágico y barroco hispanoamericano, la obra de Carpentier no es sólo la cúspide, sino las laderas. [...] en Carpentier, uno de nuestros primeros novelistas profesionales, esta realización no es puramente intuitiva. Obedece a una estructura nada fortuita en la que [...] habría que distinguir dos elementos: el grupo instrumental (piano, viento, bronce, percusiones) y la pista magnética o ‘sonidos brutos’.

La ‘orquesta’, en las narraciones de Carpentier, serían esos elementos tradicionales que él lleva a su patente culminación [8].

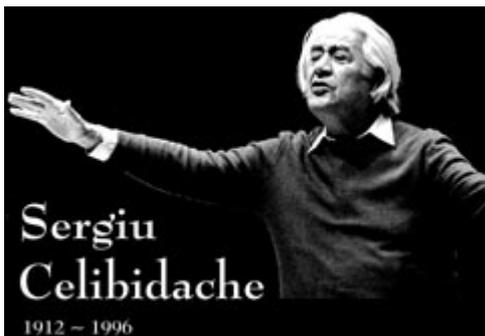
Durante el Congreso Internacional celebrado en La Habana el año pasado con motivo del centenario del nacimiento del escritor cubano (Alejo Carpentier, 1904-1980), Pedro de la Hoz habla sobre “Alejo Carpentier y la música popular cubana: de las circunstancias a la fijeza”, y dice:

Antes del escritor, fue el músico. El niño soñando y viviendo la música en La Habana de los primeros años de la pasada centuria. El joven que irrumpió en la prensa de los veinte como un crítico agudo y audaz. El hombre que comenzó a intuir lo real maravilloso en el magma afrocubano fijado en las partituras de sus coetáneos Roldán y Caturla. No fue de extrañar, entonces, que ayer el Congreso Internacional “El Siglo de Alejo Carpentier”, que conmemora en Casa de las Américas el centenario de su nacimiento, abordara en su agenda la íntima relación entre su obra y la música. [9]

En *La consagración de la primavera* tenemos a Vera, inspirada en la bailarina rusa Anna Pávlova. En *Instinto de Inez* encontramos a otra mujer singular, Inés Rosenzweig, de quien nos ocuparemos en la tercera parte de este trabajo.

## II

Si bien Carlos Fuentes afirma: “-Gabriel Atlan-Ferrara, el personaje inspirado en la figura de Sergiu Celibidache, gran director de orquesta a quien conocí en México en los años cuarenta y cincuenta” [10], lo cierto es que hay rasgos significativos en el personaje de Atlan-Ferrara que recuerdan más al propio Berlioz:



FUENTE:  
<http://www.celibidache.org/>

Artist: Grandville in L'Illustration, 15 nov. 1845.

FUENTE:  
<http://www.hberlioz.com/Caroons/cartoons2.htm>

Su descripción en la novela dice: “Gabriel se miró al espejo y sucumbió a la vanidad de saberse joven, uno de los jefes de orquesta más jóvenes del mundo, apenas rebasados los treinta años. Admiró por un instante su perfil de águila, su melena negra y rizada, los labios infinitamente sensuales.” [11] La melena de Atlan-Ferrara era también característica de los dos grandes directores, según se puede apreciar en las imágenes de arriba, y los cañones que acompañan el dibujo de Berlioz concuerdan bien con los que aparecen en la novela: “sean multitud también, legión para vencer con sus voces el estruendo de las bombas [...] la *Luftwaffe* está bombardeando sin cesar [...] eso quiero oír, un coro de voces que silencie a las bombas, ni más ni menos, eso merece Berlioz” (p. 28). Y un poco más adelante: “una noche de *blitz* en Londres con las bombas alemanas lloviendo sin cesar y la orquesta y el coro de *monsieur* Berlioz venciendo al Feldmarschall Göring y agrediendo al mismísimo Führer con la terrible belleza del horror” (p. 30).

Louis-Hector Berlioz (1803-1869) es una de las más importantes figuras de la era romántica. Gran escritor, crítico musical, redactor, memorialista y el primer director de orquesta virtuoso. Hombre de muchas ideas, con gran capacidad de invención melódica. En lugar de formas tradicionales, organizó sus obras sinfónicas como ilustraciones musicales de guiones literarios, de estructura no ortodoxa. Al descubrir las obras de Goethe, gracias a la traducción al francés de Gérard de Nerval, conoce un mundo nuevo que le inspira la creación de su primera obra, las *Huit Scènes de Faust opus 1* (1828), que dará origen más tarde a [\*La Damnation de Faust opus 24\*](#) (1845) [12]. Berlioz, señalan sus biógrafos, era tan virtuoso como solitario, y ambas características aparecen compartidas por el director protagonista en la novela de Fuentes.

*Instinto de Inez* tiene como base la misma historia, el mismo mito de base que la ópera de Berlioz. La tragedia de Fausto representa la soberbia del hombre que quiere igualar a Dios. Y para Gabriel, la música, el canto y la escena son un mundo y se reconoce como su dueño:

[...] adentro del teatro, Atlan-Ferrara era un pequeño Dios que renunciaba a sus poderes en el altar de un arte que no era suyo -o sólo suyo- sino obra ante todo de un creador que se llamaba Hector Berlioz, siendo él. Atlan-Ferrara, conductor, intérprete de Berlioz, pero, de todos modos, autoridad sobre los intérpretes sujetos a su poder. El coro, los solistas, la orquesta. (pp. 30-31)

A la pregunta de Ignacio Solares de cómo o por qué relaciona a Fausto con el personaje de Gabriel, “este viejo rebelde y sabio pero profundamente insatisfecho”, Carlos Fuentes responde:

-Porque Fausto le vende el alma al Diablo para recobrar su juventud, y vivimos en una sociedad donde todo mundo quiere ser joven. [...] Actualmente el pacto fáustico se ha vuelto ridículo, lo han ridiculizado la sociedad de consumo y la edad moderna. Todo está lleno de faustos y pseudofaustos que ya no saben que tienen várices en las piernas, y las muestran. El instinto de no perder la juventud -o recobrarla-, que es la esencia del pacto fáustico, lo lleva a venderle el alma al Diablo con tal de conseguir la juventud, el vigor sexual, físico, con tal de volver a amar, de reiniciar su vida, pero nunca -y creo que es el gran error de Fausto- de enmendar sus errores. A veces pensamos “si pudiera vivir mi vida otra vez, qué errores evitaría, qué cosas haría que no pude hacer”. Esto no se le ocurre a Fausto. [13]

En *Instinto de Inez*, lo mismo ocurre a Atlan-Ferrara. Viejo y solo dirigiendo por última vez [\*La Damnation de Faust\*](#), piensa en su amada Inez:

Dirigiendo por última vez la ópera que los unió en vida, Gabriel le pidió al recuerdo de la mujer amada:

-Ten paciencia. Espera. Te buscan. Te encontrarán.

No era la primera vez que le dirigía esas palabras a Inez Prada. ¿Por qué nunca pudo decir: “Te busco. Te encontraré”? ¿Por qué eran siempre *otros, ellos*, los designados para buscarla, para encontrarla, *volverla a ver?* ¿Nunca *él?* (p. 136, las cursivas son del texto.)

Fausto pudo conocer a Margarita a través de Mefistófeles y Gabriel conoció a Inez a través de la música. Sin embargo, aún cuando ama a Inez, la música está por encima

de todo para Atlan-Ferrara: “La música me da todo el tiempo que necesito. Los calendarios me sobran.” (p. 39). Ricoeur afirma, siguiendo a Durkheim, que el calendario es el instrumento apropiado de la memoria colectiva: “Un calendario expresa el ritmo de la actividad colectiva, y al mismo tiempo tiene como función garantizar su regularidad” [14]. Pero Atlan-Ferrara encarna al prototipo de individuo que no se interesa tanto por la colectividad. Como a Fausto, le preocupa su propia persona y él está siempre por encima de todo y de todos. Pero aún cuando Atlan-Ferrara desea ignorar los calendarios, el tiempo histórico pasa y pesa implacable sobre él y sobre su obra. En la novela, los capítulos dedicados al director están marcados con precisión en el tiempo y en el espacio. Lugares, fechas y edades precisas que no lo salvan de la vejez que padece de principio a fin en el relato. El protagonista se ve atado también a la cronología de una obra, la de Berlioz, y a la partitura musical creada por éste. El Fausto recreado es el de Goethe, el de Berlioz, un mito inscrito ya en obras y tiempos bien delimitados.

No obstante, para nuestro director, la música era un rito, ‘su’ rito: “Sus ceremonias musicales serían vivas, sólo vivas, y serían únicas, irrepetibles, tan profundas como la experiencia de quienes las escucharon; tan volátiles como la memoria de esos mismos auditorios.” (p. 21). Y la razón de ello era: “De esta manera, *exigía* que, si lo querían, lo *recordaran*.” (ídem., las cursivas son del texto). El problema principal está precisamente en el deseo y en la necesidad de asegurarse un lugar en la memoria de la posteridad. Pero Atlan-Ferrara no dejaba testimonios ‘archivables’ para la memoria histórica. Estamos ante el problema del tiempo histórico que corresponde a la “memoria archivada” la cual, según señala Paul Ricoeur, comienza con el testimonio pero deriva hasta la prueba histórica que alimenta los archivos del tiempo histórico: “El testimonio nos conduce, de un salto, de las condiciones formales al contenido de las ‘cosas pasadas’ [...] Con el testimonio se abre un proceso epistemológico que parte de la memoria declarada, pasa por el archivo y los documentos, y termina en la prueba documental.” [15] Atlan-Ferrara “jamás permitió que se grabara ninguna de sus funciones. Se negó, decía, a ser ‘enlatado como una sardina’.” (p. 21). Con ello, su testimonio originalmente oral, escuchado, oído, requeriría de un testigo que ‘diera testimonio’ de lo vivido y necesitaría, además, una audiencia capaz de escucharlo y de aceptar como una verdad dicho testimonio para dar paso al archivo [16]. El momento del archivo que “es el momento en que la operación historiográfica accede a la escritura. El testimonio es originamente oral [...]. El archivo es escritura.” Ricoeur agrega que este momento está marcado por la aparición del historiador, que es un “lector” [17].

Por lo tanto, se podría pensar que el personaje deseaba elevar su obra, la ejecución de sus direcciones magistrales, al nivel de un mito fundacional que transformara la historia. Tal y como lo dice de viva voz en el texto mismo: “-La música es la imagen del mundo sin cuerpo.” (p. 39). Los mitos se caracterizan, según afirma Luis Cencillo, por ser respuestas a las cuestiones más profundas y más graves que un grupo humano pueda plantearse: las de sus propios orígenes, su destino, el origen de las estructuras fundamentales de la existencia, el mundo, la realidad, el más allá [18].

El romanticismo proporcionó un nuevo tratamiento literario a algunas figuras míticas que procedían de la tradición y fijó literariamente a personajes que terminaron asumiendo un estatuto mítico, como el *Fausto* de Goethe o el *Don Juan* de Zorrilla [19]. Desde el romanticismo los mitos se utilizaron de manera privilegiada en la literatura y el arte para expresar el desconcierto que preside la modernidad. Jean Richer dice que el romanticismo francés se nutrió esencialmente de mitos [20]. Por su parte, Goethe, cuya obra preludia en muchos aspectos el romanticismo en Alemania, condensa una gran cantidad de temas míticos y reelabora, entre otros, el de Fausto. Berlioz, a su vez, retoma de nuevo a Fausto y realiza su propia obra con base en el mismo mito re trabajado por Goethe [21]. Gabriel Atlan-Ferrara realiza también su propia obra y da una nueva versión del mito que sea capaz de derrotar a la historia:

Canten hasta silenciar las bombas de Satanás, no descansaré hasta escucharlo, ¿me entienden?, mientras las bombas de afuera dominen las voces de adentro, aquí seguiremos [...] hasta que ustedes y yo derrotemos la cacofonía de la guerra con la detemplada armonía de Berlioz, el artista que no quiere ganar ninguna guerra, sólo quiere arrastrarnos con Fausto al infierno porque nosotros, tú y tú y tú y yo también le hemos vendido nuestra alma colectiva al Demonio. (pp. 28-29)

¿Por qué los escritores han elegido con tanta constancia, con tanta tenacidad la expresión por medio del mito? La respuesta tiene que ser compleja por fuerza. Jaime Pòrtulas ofrece como una posibilidad el que los mitos proporcionan al individuo el sentimiento de insertarse en una tradición muy vasta, que les trasciende de modo extraordinario: “de este modo es más factible intentar vencer la sensación de radial soledad.” Y agrega: “hallamos al intelectual, al poeta tomando el relevo de antiguos sacerdocios que han perdido su prestigio, y esforzándose para ser él mismo el creador de nuevos mitos y religiones.” [22] Y esta última afirmación, rebasaría al mismo Atlan-Ferrara y podría alcanzar al propio escritor, Carlos Fuentes.

### III

En *Instinto de Inez*, la música aparece definida y asociada con otras artes y con otros elementos:

Música y escultura	"una ciudad llena de la escultura intangible de la música" (p. 16)
Música, literatura y pintura	"¿La música robaba también la palabra y no sólo la vista? ¿Era la música el gran disfraz del Paraíso [...] la sublimación final -más acá de la muerte- de nuestra visibilidad mortal: cuerpo, palabras, literatura, pintura: sólo la música era abstracta, libre de ataduras visibles, purificación y engaño de nuestra mortal miseria corporal?" (pp. 82-83)

Los artistas de hoy en el mundo y habría que aceptar esto en dimensión aplicable a una muy buena cantidad de la preocupación de los artistas mexicanos, han rebasado los esquemas tradicionales de división técnica de las artes [23]. *Instinto de Inez* es un claro ejemplo de ello.

La música, además de influir en la estructura de ciertos momentos del relato, aparece como el principal elemento simbólico de la novela. Entendemos por elementos de carácter simbólico aquellos elementos (hechos históricos o ficticios, personajes, acciones) que permiten acceder a una realidad más profunda, la cual no se encuentra escindida de su contexto o naturaleza propiamente históricos sino que, por el contrario, permiten acceder y comprender de manera más cabal esa realidad del hombre. Para Paul Ricoeur, el mito expresado en símbolos es necesario para una seria valoración de los orígenes, de los procesos y los abismos del pensamiento humano. Mircea Eliade habla también del símbolo y señala que su función es justamente “la de revelar una realidad total, inaccesible a los demás medios de conocimiento”, ya que el simbolismo añade un nuevo valor a un objeto o a una acción, sin que por ello queden

afectados sus valores propios e inmediatos: “aplicándose a un objeto o a una acción, el simbolismo los «abre»” [24].

La supervivencia de los símbolos y de los temas míticos en el alma del hombre moderno es una realidad, afirma Mircea Eliade. La concepción del adversario bajo la forma de ser demoníaco, por ejemplo, “verdadera encarnación de las potencias del mal”, también ha perdurado hasta hoy [25]. Y en esta novela, el mal es el tema que subyace a la obra. Aparece representado primeramente por Mefistófeles, quien también recibe el nombre de Demonio, Diablo, y tal vez, el del “mismísimo Führer”, creador de un “miserable horror”:

Fausto le coloca una máscara desconocida al hombre que la desconoce pero acaba por adoptarla. Ese es su triunfo. Fausto ingresa al territorio del Diablo como si retornase al pasado, al mito perdido, a la tierra del terror original, obra del hombre, no de dios ni del Diablo, Fausto vence a Mefisto porque Fausto es dueño del terror terreno, aterrado, desterrado, enterrado y desenterrado: la tierra humana en la que Fausto, a pesar de su viciosa derrota, no deja de leerse a sí mismo... (p. 30)

En esta lucha entre Fausto y Mefistófeles aparece la figura de la mujer, llámese Margarita o Inez. En términos simbólicos, “el diablo muestra la esclavitud que aguarda al que permanece ciegamente sometido al instinto, pero señala al mismo tiempo su importancia fundamental: sin instinto no hay florecimiento humano completo.” [26]

El ‘mal’, entonces, aparecería relacionado con el ‘instinto’. Sin embargo, en esta novela, el personaje de Inez posee un ‘especial’ instinto que no sólo se diferencia del mal, sino que la separa desde el inicio de Atlan-Ferrara:

Tuvo el instinto de una separación insuperable. Entre ella y Atlan-Ferrara se levantaba una interdicción. Ninguno quiso violarla. Sola, musitando, rumbo a la casa de playa, esa interdicción violentó *el instinto de Inés*. Se sintió atrapada entre dos fronteras temporales que ninguno quiso violar. (p. 56, subrayado nuestro.)

En la cita anterior, la protagonista es todavía Inés, con ‘s’, pero a medida que avanza la novela y aparecen los capítulos ‘iniciáticos’ en donde ella resurge en medio de un tiempo primitivo -capítulos 3, 5, 7 y 9- se transformará en ‘Inez’ y así la denominará la voz de narrador principal. Inez aparece desde el inicio como una mujer dueña de sí misma y con una personalidad capaz de enfrentar la grandeza, la fama y el poder del director Atlan-Ferrara:

Era esa mujer.

Esa cantante erguida en medio del coro arrodillado frente a una cruz, *Sancta María ora pro nobis, Sancta Madgalena ora pro nobis*, sí, arrodillada como todas y sin embargo erguida, majestuosa, distinta, separada del coro por una voz tan negra como sus ojos sin párpados y tan eléctrica como su cabellera roja, encrespada como un verdadero oleaje de distracciones enervantes, magnéticas, que rompía la unidad del conjunto porque por encima de la aureola anaranjada de sol que era su cabeza, por debajo del terciopelo nocturno que era su voz, ella se dejaba escuchar como algo aparte, algo singular, algo perturbador que vulneraba el equilibrio del caos tan cuidadosamente bordado por Atlan-Ferrara esta noche. (pp. 31-32)

Su primera aparición en la novela es como una 'entrada en escena'. Y la primera descripción que de ella se incluye tiene como focalizador al director quien ve 'vulnerado el equilibrio de su caos'. Inez aparece rodeada de una serie de términos relacionados con una 'energía', una fuerza especial: "eléctrica", "magnética", "aureola de sol". Y no obstante de afirmar en dos ocasiones su primera identidad, "-Yo soy mexicana. Me llamo Inés. Inés Rosenzweig." (p. 41), "-Nada especial. Me llamo Inés Rosenzweig." (p. 44), se transforma en Inez Prada gracias a la música:

Ella había cambiado su nombre verdadero por un nombre teatral. Ya no era Inés Rosenzweig sino Inez Prada, un apelativo más resonante que consonante, más "latino" y, sobre todo, más fácil de colocar y leer en una marquesina:

## INEZ PRADA

La aprendiz londinense, en nueve años, había ascendido a la maestría del *bel canto*. (p. 76)

Inez surge 'engrendada' por la música y lleva a cuestras la tarea redentora del tiempo en la novela, que podrá cumplir gracias a su instinto como mujer y como intérprete, en un tiempo que escapa a toda cronología. En todas las civilizaciones, "los actos más intensos de la vida social o personal van acompañados por manifestaciones en las que la música desempeña un papel mediador, para ampliar las comunicaciones hasta los límites de lo divino" [27]. Y el papel que representará y consagrará a Inez será precisamente el de Margarita ascendiendo al cielo.

La música aparece también en combinación con otros elementos simbólicos -la vejez, el sello y la foto- los cuales están en relación directa con Inez, según veremos enseguida.

El drama de Fausto es también el miedo a la vejez, según hemos visto antes, y es también el miedo de Atlan-Ferrara: "Creyó que si la muerte y la música lo identificaban (o se identificaban) demasiado como y con un hombre viejo, sin más recursos que los de la memoria, asirse a un objeto le daría, a él, a los noventa y tres años, gravedad terrenal, peso específico." (p. 11). Desde el inicio de la novela, el director evoca a Inez en relación con su vejez:

Inez.

Repitió el nombre de la mujer.

Inez.

Rimaba con vejez y en el sello de cristal el maestro quería encontrar el reflejo imposible de ambas, el amor prohibido por el paso de los años: Inez, vejez.

(p. 13)

Más adelante, la reflexión sobre la vejez es extensa y termina por definírsela en una metáfora significativa que, con tono de burla, se vuelve en contra del director cuando dice:

Y al quitarse la bufanda roja, el signo menos evitable de la edad apareció colgando del cuello, aflojado a pesar de que los hombres -sonrió

Inez-, afeitándose todos los días, por lo menos eliminan naturalmente las escamas del reptil que llamamos *vejez*. (p. 118, las cursivas son del texto)

Atlan-Ferrara, decíamos antes, no puede sustraerse al avance del tiempo y la vejez hace presa de su juventud. Sin embargo, Inez parece permanecer siempre joven:

-¿Alguna vez la vio realmente joven? ¿De verdad la vio envejecer? ¿O simplemente lo imaginó todo porque el tiempo de los calendarios se lo exigía? ¿Cómo iba a envejecer usted entre la caída de Francia y la *blitz* alemana y el viaje a México y el regreso a Londres y ella no? Usted la imaginó envejeciendo para hacerla suya, contemporánea suya...

-No, Dicke, te equivocas... yo quise hacer de ella mi pensamiento eterno y único. Eso es todo. (p. 140)

El ama de llaves desvela el misterio al final de la novela. En una representación que nos recuerda a la vieja Nacha, la fiel sirvienta de Laura en *La culpa es de los tlaxcaltecas* de Elena Garro, cuando anuncia la salida/entrada de Laura al tiempo definitivo del mito [28], Ulrike dicta la sentencia final que separa para siempre el destino de los dos protagonistas:

-No volverá ya. Usted va a morir. Quizá la encuentre en otra parte. Ella nunca abandonó su tierra original. Sólo vino a pasar un rato aquí. Tenía que regresar a los brazos de él. Y él nunca regresará. Resígnate, Gabriel. (p. 141)

El tuteo que se permite el ama de llaves al final es signo del poder que en voz de una mujer se yergue sobre la figura antes potente -y prepotente- del director. Atlan-Ferrara ha tratado de aferrarse a un símbolo, el sello, como imagen de perfección e inmutabilidad. Pero no olvidemos que el sello aparece precisamente con Inés (todavía Inés), cuando se encontraban en la casa de la playa:

Inés le abrió la mano con fuerza y en la palma abierta depositó un objeto. Era un sello de cristal, con luz propia e inscripciones ilegibles...

-Lo encontré en el desván -dijo Inés-. Tuve la impresión de que no era tuyo. Por eso me atrevo a regalártelo. (p. 53)

El sello, además estaba ya prefigurado en el tiempo mítico, en la "piedra de cristal" (p. 67) que recibe A-nel de manos de Ne-el; el mismo sello que al nacimiento de la hija de ambos colgará de su pequeño cuello (cf. p. 73). Atlan-Ferrara, en un intento de adueñarse del simbolismo del sello piensa:

¿Qué le faltaba, entonces, sino la quinta sensación, la más importante para él, oír, escuchar la música del sello? Esto era dar la vuelta completa, completar el círculo, circular, salir del silencio y oír una música que habría de ser, precisamente, la de las esferas, la sinfonía celestial que ordena el movimiento de todos los tiempos y todos los espacios, sin cesar y simultáneamente. (p. 14)

Pero el sello no pertenecerá nunca al director. Viene del hombre que aparece y desaparece de la foto, ¿su hermano? Nunca se aclara, aunque se reitera la relación filial entre ambos -hermanos, amigos, camaradas (cf. pp. 43, 128)-. Carlos Fuentes señala en una entrevista a propósito de dicha relación:

Gabriel Atlan-Ferrara [...] es el que lleva el peso de esa culpa inconfesa: *¿Dónde está mi hermano?, ¿qué hice de mi hermano?, ¿soy o no el cuidador de mi hermano?*, como lo cita el Antiguo Testamento. Ese hermano nunca aparece en el presente de la novela, sino posiblemente a través de Inez y del instinto de Inez en el tiempo futuro o pretérito de la novela. Es decir, los hermanos están separados. Uno no es el guardián del otro [29].

El problema de la culpa y el origen del mal en la historia del hombre, ha sido objeto de estudio del gran filósofo y teórico literario Paul Ricoeur. Paul Ricoeur reflexiona sobre el problema de la culpa y deriva sus estudios de la filosofía de la voluntad hacia la reflexión sobre los orígenes del mal y revisa los símbolos que comparten y la función que desempeñan, especialmente en su libro *La simbólica del mal* [30]. Manuel Maceiras, al estudiar a Ricoeur, señala la naturaleza simbólica del lenguaje necesario para hablar de la cuestión de la culpa y del mal. Lenguaje simbólico que supone, según Maceiras, un problema lingüístico y un problema exegético que exige una revisión de los diversos estratos en los que se manifiestan dichas expresiones simbólicas, así como de una explicación basada en la experiencia existencial o en el origen del mundo [31].

Ahora bien, el mito de Abel y Caín deriva en el problema de la recuperación de la historia de las víctimas de la violencia, y de las víctimas del mal de los mitos modernos, como el nazismo, presente en *Instinto de Inez* [32]. La historia, el tiempo histórico parece requerir una renovación, y en *Instinto de Inez* la música es el medio propicio para evocar el 'gran tiempo' que permita un nuevo sacrificio para reiniciar la historia: "inviertan los tiempos, imaginen la música como una *inversión* del tiempo, un canto del origen, una voz de la aurora, sin antecedente y sin consecuencia..." (p. 91, las cursivas son del texto).

Al inicio de nuestro trabajo, mencionamos la inscripción de *Instinto de Inez* en el ciclo de "El mal del tiempo" dentro del total de la obra del autor, y llama la atención que en las novelas también incluidas parece prefigurarse ya la ceremonia con que culmina la novela que nos ocupa. Felipe Montero encuentra a Aura en pleno rito:

La encuentras en la cocina, sí, en el momento en que degüella un macho cabrío: el vapor que surge del cuello abierto, el olor de sangre derramada [...] detrás de esa imagen, se pierde la de una Aura mal vestida, *con el pelo revuelto*, manchada de sangre, que te mira sin reconocerte, que continúa su labor de carnicero [33].

En *Viva mi fama*, encontramos una singular descripción de la actriz Elisia Rodríguez:

-Ella sí, era mi bruja secreta, y yo no la privé de esa imagen: la pinté como diosa y como hechicera, la pinté más joven de lo que jamás fue y la pinté más vieja de lo jamás [*sic*] llegó a ser. Una bruja, amigos, un ser esotérico, y esa palabreja quiere decir: Yo hago entrar, yo introduzco [34].

En *Gente de razón...*, texto del mismo volumen de *Constancia...*, se encuentra también otra ceremonia sangrienta de la cual es testigo Carlos María:

Corre su sangre. Las mujeres alrededor de la mesa lloran, van uniendo las voces en un coro plañidero, la *guitarrista* y la *arpista* no dejan de tocar, la monja Lucía levanta los párpados y revela el laberinto sin fondo de su mirada hueca, la monja Apolonia abre la boca desdentada, la monja Margarita lucha por meter la nariz dentro de la boca de la lagartija, la

monja Ágata muestra las cicatrices purpúreas de sus pechos, la monja Marina se relame los bigotes, la monja Casilda se pone una soga al cuello, la mujer color de atardecer las va nombrando, como si me las presentara [35].

Algunas de las citas anteriores están relacionadas también con otras artes: el teatro y la música. Y en *Aura* destaca el detalle de la cabellera y la actitud de oficiante que se asemeja a una escena del inicio de *Instinto de Inez*. También en la cocina, como Aura, Ulrike sacrifica a una víctima un tanto extraña, el sello de cristal:

Caminó hasta la cocina y allí, sin esperar más, colocó el delantal con el sello envuelto sobre la mesa sin pulir, manchada con la sangre de animales comestibles, y tomando un rodillo, comenzó a golpearlo con furia.

El rostro de la servidora se agitó e inflamó, sus ojos desorbitados miraban fijamente el objeto de su saña, como si quisiera cerciorarse de que el sello se hacía añicos bajo la fuerza salvaje del brazo ancho y fuerte de la Dicke, cuyas trenzas amenazaban con derrumbarse en una *cascada de cabellera canosa*. (pp. 24-25, subrayado nuestro)

Todas estas ceremonias tienen en común a mujeres en una actividad poco usual; son brujas y oficiantes de rituales que dan paso a un tiempo mítico. En la novela que nos ocupa, la víctima final será ahora una niña en una ceremonia que preside la propia Inez en un “rito [que] era sólo de ella”:

Y entonces la voz de Inez Prada pareció convertirse primero en eco de sí misma, en seguida en compañera de sí misma, al cabo en voz ajena, separada, voz de una potencia comparable al galope de los corceles negros [...]

Desde el fondo del auditorio avanzaron hacia la escena la mujer desnuda con la cabellera roja erizada [...] cargando sobre los brazos extendidos el cuerpo inmóvil de la niña, la niña color de muerte, rígida ya en manos de la mujer que la ofrecía como un sacrificio intolerable [...] la mujer salvaje se fundía con Inez, desaparecía en ella y entonces el cuerpo desnudo que ocupaba el centro del escenario caía sobre el tablado, abrazada a la niña violada y el coro exhalaba un grito terrible. (pp. 130-131)

Inez se funde en la mujer mítica. Inez es la mujer del tiempo original que ofrece a su propia hija como víctima de un rito liberador del tiempo. El capítulo siguiente a la ceremonia, el séptimo, tiene una entrada muy semejante al final de *Aura*:

Ya estará dicho. Volverá a ser. Regresará. (*Instinto de Inez*, p. 133)

-Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar. (*Aura*, *vid.* n. 4).

Y en él se plantea el matriarcado como sistema social frente al patriarcado que surge como ‘la ley’. Dos breves capítulos más encierran la conclusión y la tesis de la novela. El penúltimo, dedicado de nuevo a Atlan-Ferrara viejo y recordando a Inez en una síntesis que compendia los elementos simbólicos principales: “La gran melancolía con que Gabriel Atlan-Ferrara dirigía esta obra tan asociada al *instinto de Inez* se parecía al acto de tocar una pared sólo para comprobar que no existía.” (p. 136, subrayado nuestro). El título aparece justificado, también la división del tiempo

que los separará en adelante, y como punto de enlace, “esta obra”, la música de Berlioz.

El capítulo final es una breve apología al ‘tiempo nuevo’ en donde reina el amor de la pareja primitiva, con el símbolo del sello de cristal. El cristal como símbolo de limpidez y de pureza, así como de ideas claras y de mente lúcida. El cristal que como embrión nace de la tierra, de la roca. Su transparencia es uno de los más bellos ejemplos de unión de los contrarios: el cristal, aunque sea material, permite ver a través de él, como si no fuese material y representa “el plano intermedio entre lo visible y lo invisible”, símbolo de “la adivinación, de la sabiduría y de los poderes misteriosos otorgados al hombre” [36].

## IV

El personaje de Gabriel Atlan-Ferrara reúne en torno suyo todas las referencias y testimonios que documentan la parte de la historia en el tiempo real, del tiempo histórico: la ópera de Berlioz, el nazismo, la Segunda Guerra Mundial, lugares, fechas y, especialmente, la vejez que va llegando con edades precisas. El tiempo que transcurre a pesar de que no le importa el calendario. Es viejo al inicio de la novela, y nada lo salva. Sigue viejo y al final le espera la muerte en soledad.

Inez cambia su nombre y su personalidad. Evade siempre el dominio del director y su naturaleza le hace querer ‘imposibles’. La foto es un testimonio, pero el mundo de la foto, el pasado impenetrable para todos no lo es para el instinto y el amor de la mujer. Inez inaugura y cierra un tiempo mítico que cierra también la novela. Con su actuación desdoblada compagina el tiempo mítico con el histórico, causando horror por su atrevimiento y la tragedia que ello supone. Ella y las otras mujeres representan las escenas de la vuelta al mito, al centro de la tierra, al embarazo y al surgimiento de una nueva vida. Inez desaparece y aparece en donde antes había desaparecido el joven rubio: en la foto. Testimonio para la historia de un tiempo mejor.

## NOTAS

1. Gerardo Estrada, “Leer y releer a Carlos Fuentes”, *Los Universitarios*, núm. 32, 2003, p. 22.
2. Cf. Carlos Fuentes, *La región más transparente*, ed. Georgina García Gutiérrez, Cátedra, Madrid, 1982 [1ª ed. 1958], pp. 333-339 *passim*.
3. Otras obras que Carlos Fuentes ha reunido en el primer apartado de su obra total (denominada “La edad del tiempo”), son: *Aura* (1962), *Cumpleaños* (1969), *Una familia lejana* (1980), *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1990), *Instinto de Inez* (2001), y *La huerte inquieta* (en proceso). Cf. “La edad del tiempo”, en *Carlos Fuentes. Página oficial*, ClubCultura.com, URL (<http://clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/carlosfuentes/edad.htm>), [con acceso el 25 de noviembre de 2004].
4. Al final de *Aura* se puede leer: “-Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar...”. Carlos Fuentes, *Aura*, Era,

México, 1985 [1ª ed. 1962], p. 62. Los puntos suspensivos nos parecen muy significativos para nuestro propósito.

5. Rodrigo Fresán, "Letra y música", *Página/12*, 4 de junio de 2001, [Entrevista a Carlos Fuentes], edición electrónica en URL (<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-06/01-06-04/CONTRATA.HTM>), [con acceso el 15 de marzo de 2005].
6. Ignacio Solares, "Ese instinto femenino, no incluido en la razón masculina. Entrevista a Carlos Fuentes", *Los Universitarios*, núm. 7, 2001 [Nueva Época], p. 7. Afirmaciones de esta entrevista las ha repetido el autor en otras ocasiones, como en Rosa Mora, "Un esperado reencuentro", *El País*, 12 de mayo de 2001, suplemento *Babelia. Narrativa*. (Entrevista a Carlos Fuentes), en URL (<http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010512/07.html>), [con acceso el 15 de noviembre de 2004]. Y numerosas reseñas consignan estas declaraciones de Fuentes, como en Enrique G. de la G., "Instinto de Inez. Reseña", *Enfocarte.com*, noviembre 2001, URL (<http://www.enfocarte.com/1.11/libros.html>), [con acceso el 24 de noviembre de 2004], entre otras.
7. César Güemes, "Renuncié a algunos talentos para que floreciera en mí el literario: Fuentes", *La Jornada*, 5 de abril de 2001, edición electrónica en URL (<http://www.jornada.unam.mx/2001/abr01/010405/02an1cul.html>), [con acceso el 12 de febrero de 2005].
8. Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1980 [1ª ed. 1969], p. 49.
9. Pedro de la Hoz, "Carpentier suena", *Diario Granma. Órgano oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba*, núm. 316, 11 de noviembre de 2004, edición electrónica en URL (<http://www.granma.cubaweb.cu/2004/11/11/cultura/articulo01.html>), [con acceso el 9 de marzo de 2005].
10. Ignacio Solares, art. cit., p. 6. La afirmación se repite en la entrevista publicada por la revista *Página 12*: "Gabriel Atlan-Ferrara (inspirado directamente en el temperamental Segiu Celibidache) y la bella cantante mexicana Inez Rosenzweig quien irá ascendiendo desde los fondos del coro hasta alcanzar las alturas de vértigo de la Margarita de *La Damnation de Faust* de Berlioz." Rodrigo Fresán, art. cit.
11. Carlos Fuentes, *Instinto de Inez*, Alfaguara, México, 2001, p. 34. Citamos por esta edición, y en adelante sólo se indicarán las páginas entre paréntesis.
12. Entre otras obras de Berlioz destacan la *Symphonie fantastique* (1843), y la sinfonía dramática *Roméo et Juliette opus 17* (1838). En 1855, animado por la amante de Liszt, la princesa Carolyne von Sayn-Wittgenstein, compone *Les Troyens* basada en la *Eneida*, ésta era una idea de juventud que le lleva tres años de composición y al parecer es reconocido como su 'testamento musical'. Cf. Site Hector Berlioz, URL (<http://www.hberlioz.com/BerliozAccueil.html>), [citado el 9 de marzo de 2005]; Marc Honegger, *Diccionario de la música: los hombres y sus obras*, t. 2, Espasa-Calpe, Madrid, 1988; *El Poder de la Palabra*, 15 de abril de 2005, URL (<http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=958>), [con acceso el 17 de abril de 2005].

13. Ignacio Solares, art. cit., p. 7.
14. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, trad. Agustín Neira, Siglo Veintiuno Eds., México, 1996 [1a. ed. francesa, 1985], p. 785, n. 3.
15. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, trad. Agustín Neira, Ed. Trotta, Madrid, 2003 [1a. ed. francesa, 2000], p. 210.
16. Cf. *Ibíd.*, pp. 214-218.
17. Cf. *Ibíd.*, p. 218 y n. 30.
18. Cf. Luis Cencillo, *Mito, semántica y realidad*, Ed. Católica Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1970, pp. 37-52.
19. *Vid.* Francisco Ruiz Ramón y César Oliva (eds.), *El mito en el teatro clásico español. Ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español*, Taurus, Madrid, 1988; especialmente las ponencias de Andrés Amorós, "Don Juan Tenorio, mito teatral", pp. 15-25, y Marc Vitse, "Las burlas de don Juan: Viejos mitos y mito nuevo", pp. 182-191.
20. Jean Richer, "Romanticismo y mitología. El recurso a los mitos en la obras literarias", en *Las mitologías de Europa: los indoeuropeos y los "otros". El chamanismo asiático*, trad. Cristina Serna y Maite Solana, Eds. Destino, Barcelona, 1998 [1a. ed. francesa, 1981, vol. 4 del *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo*, Yes Bonnefoy (coord.)], p. 524.
21. Existe un estudio crítico en donde se compara la estructura del *Faust* de Goethe con la ópera de Berlioz. *Vid.* Bertrand Bouffartigue, "La Damnation de Faust, une oeuvre hybride?", *Forum Opéra*, núm. 14, septiembre 2002, edición electrónica en URL (<http://www.forumopera.com/opera-n14/berlioz/damnation.htm>), [con acceso el 14 de marzo de 2005].
22. Jaume Pòrtulas, introducción a *Las mitologías de Europa: los indoeuropeos y los "otros"...*, *op. cit.*, pp. 23 y 24.
23. Cf. Luis Martín Lozano, "El proceso creativo y la interdisciplinariedad", *Comisión Especial para el Consejo Universitario*, [Museo del Arte Moderno], URL (<http://www.congreso.unam.mx/42lozano.htm>), [con acceso el 27 de enero de 2005].
24. Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, trad. Carmen Castro, Taurus, Madrid, 1989 [1a. ed. francesa, 1955], pp. 190-191.
25. *Ibíd.*, 37-42 *passim*.
26. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 3ª ed., trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona, 1991, p. 415.
27. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit* pp. 739-740.

28. Cf. Elena Garro, *La culpa es de los tlaxcaltecas*, en *La semana de colores*, Grijalbo, México, 1989 [1ª ed. 1964], pp. 11-29. En la novela aparecen dos detalles más que parecen ser un homenaje velado a Elena Garro, tan querida y admirada por Carlos Fuentes: “[...] una memoria inicial que se basta a sí misma y que no necesita recordar el porvenir?” (p. 12). Y más adelante: “El porvenir sería, también, una memoria.” (p. 19). Vid. Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, Joaquín Mortiz, México, 1992 [1ª ed. 1963].
29. Ignacio Solares, art. cit., p. 6.
30. *La simbólica del mal* originalmente se publicó de manera independiente. Actualmente aparece como el segundo libro de *Finitud y culpabilidad*. El primer libro versa sobre la idea de la constitución frágil del hombre y lleva por título *El hombre labil*. Vid. Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, trad. Alfonso García Suárez y Luis M. Valdés Villanueva, Taurus, Buenos Aires, 1991 [1a. ed. francesa, 1960].
31. Manuel Maceiras, “Introducción”, en Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. Agustín Neira, Siglo Veintiuno Editores, México, 1995 [1a. ed. francesa 1983], p. 15.
32. Existe *El mito del Estado* de Cassirer (obra publicada póstumamente en 1946), en donde se presenta una explicación filosófica del nazismo, que llega hasta la aparición de regímenes totalitarios en Europa en el periodo de entreguerras. Vid. Ernst Cassirer, *The Myth of State*, Yale University Press, New Haven, 1946.
33. Carlos Fuentes, *Aura*, op. cit., p. 42, el subrayado es nuestro.
34. Carlos Fuentes, *Viva mi fama*, en *Constancia y otras novelas para vírgenes*, Alfaguara, México, 2001, [1a. ed. 1994], p. 314.
35. Carlos Fuentes, *Gente de razón. II. Milagros*, en *Constancia y otras novelas para vírgenes*, op. cit., pp. 393-394. El subrayado es nuestro.
36. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, op. cit., p. 358.

## BIBLIOGRAFÍA

Amorós, Andrés, “Don Juan Tenorio, mito teatral”, en *El mito en el teatro clásico español. Ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español*, Francisco Ruiz Ramón y César Oliva (eds.). Taurus, Madrid, 1988, pp. 15-25.

Bouffartigue, Bertrand, “*La Damnation de Faust*, une oeuvre hybride?”, *Forum Opéra*, núm. 14, septiembre 2002, edición electrónica en URL (<http://www.forumopera.com/opera-n14/berlioz/damnation.htm>), [con acceso el 14 de marzo de 2005].

Cassirer, Ernst, *The Myth of State*. Yale University Press, New Haven, 1946.

Cencillo, Luis, *Mito, semántica y realidad*. Ed. Católica Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1970.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 3ª ed., trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Herder, Barcelona, 1991.

De la Hoz, Pedro, “Carpentier suena”, *Diario Granma. Órgano oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba*, núm. 316, 11 de noviembre de 2004, edición electrónica en URL (<http://www.granma.cubaweb.cu/2004/11/11/cultura/articulo01.html>), [con acceso el 9 de marzo de 2005].

*El Poder de la Palabra*, 15 de abril de 2005, URL (<http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=958>), [con acceso el 17 de abril de 2005].

Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, trad. Carmen Castro. Taurus, Madrid, 1989 [1ª ed. francesa 1955].

Estrada, Gerardo, “Leer y releer a Carlos Fuentes”, *Los Universitarios*, núm. 32, 2003, pp. 22-25.

Fresán, Rodrigo, “Letra y música”, *Página/12*, 4 de junio de 2001, [Entrevista a Carlos Fuentes], edición electrónica en URL (<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-06/01-06-04/CONTRATA.HTM>), [con acceso el 15 de marzo de 2005].

Fuentes, Carlos, *La región más transparente*, ed. Georgina García Gutiérrez. Cátedra, Madrid, 1982 [1ª ed. 1958].

Fuentes, Carlos, *Aura*. Era, México, 1985 [1ª ed. 1962].

Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Mortiz, México, 1980 [1ª ed. 1969].

Fuentes, Carlos, *Viva mi fama*, en *Constancia y otras novelas para vírgenes*. Alfaguara, México, 2001 [1ª ed. 1994].

Fuentes, Carlos, *Gente de razón*, en *Constancia y otras novelas para vírgenes*, Alfaguara, México, 2001 [1ª ed. 1994].

Fuentes, Carlos, *Instinto de Inez*. Alfaguara, México, 2001.

Fuentes, Carlos, “La edad del tiempo”, en *Carlos Fuentes. Página oficial*, ClubCultura.com, URL (<http://clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/carlosfuentes/edad.htm>), [con acceso el 25 de enero de 2005].

G. de la G., Enrique, “Instinto de Inez. Reseña”, *Enfocarte.com*, noviembre 2001, URL (<http://www.enfocarte.com/1.11/libros.html>), [con acceso el 24 de noviembre de 2004].

Garro, Elena, *Los recuerdos del porvenir*. Joaquín Mortiz, México, 1992 [1ª ed. 1963].

Garro, Elena, *La culpa es de los tlaxcaltecas*, en *La semana de colores*. Grijalbo, México, 1989 [1ª ed. 1964], pp. 11-29.

Güemes, César, “Renuncié a algunos talentos para que floreciera en mí el literario: Fuentes”, *La Jornada*, 5 de abril de 2001, edición electrónica en URL (<http://www.jornada.unam.mx/2001/abr01/010405/02an1cul.html>), [con acceso el 12 de febrero de 2005].

Honegger, Marc, *Diccionario de la música: los hombres y sus obras*, t. 2. Espasa-Calpe, Madrid, 1988.

Maceiras, Manuel, “Entrevista con Paul Ricoeur”, *Anábasis*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 5, 1997, edición electrónica en URL (<http://www.anabasisdigital.com/revista/epoca/rico.htm>), [con acceso el 15 de marzo de 2004]. [Nota del E.: acceso no válido 26/05/2005]

Maceiras, Manuel, “Introducción”, en Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. Agustín Neira. Siglo Veintiuno Eds., México, 1995 [1a. ed. francesa 1983], pp. 9-29.

Martín Lozano, Luis, “El proceso creativo y la interdisciplinarietà”, *Comisión Especial para el Consejo Universitario*, [Museo del Arte Moderno], URL (<http://www.congreso.unam.mx/42lozano.htm>), [con acceso el 27 de enero de 2005].

Mora, Rosa, “Un esperado reencuentro”, *El País*, 12 de mayo de 2001, suplemento *Babelia. Narrativa*. [Entrevista a Carlos Fuentes], edición electrónica en URL (<http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010512/07.html>), [con acceso el 15 de noviembre de 2004].

Pòrtulas, Jaume, Victoria Cirlot y Maite Solana (eds.), *Las mitologías de Europa: los indoeuropeos y los "otros". El chamanismo asiático*, trad. Cristina Serna y Maite Solana. Eds. Destino, Barcelona, 1998 [1a. ed. francesa 1981, vol. 4 del *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo*, Yes Bonnefoy (coord.)].

Richer, Jean, “Romanticismo y mitología. El recurso a los mitos en la obras literarias”, en *Las mitologías de Europa: los indoeuropeos y los "otros". El chamanismo asiático*, Victoria Cirlot, Jaume Pòrtulas y Maite Solana (eds.), trad. Cristina Serna y Maite Solana. Eds. Destino, Barcelona, 1998, pp. 518-529.

Ricoeur, Paul, *Finitud y culpabilidad*, trad. Alfonso García Suárez y Luis M. Valdés Villanueva. Taurus, Buenos Aires, 1991 [1a. ed. francesa 1960].

Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, trad. Agustín Neira. Ed. Trotta, Madrid, 2003 [1a. ed. francesa 2000].

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, trad. Agustín Neira. Siglo Veintiuno Eds., México, 1996 [1a. ed. francesa 1985].

Ruiz Ramón, Francisco y César Oliva (eds.), *El mito en el teatro clásico español. Ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español*. Taurus, Madrid, 1988.

*Site Hector Berlioz*, URL (<http://www.hberlioz.com/BerliozAccueil.html>), [citado el 9 de marzo de 2005].

Solares, Ignacio, “Ese instinto femenino, no incluido en la razón masculina. Entrevista a Carlos Fuentes”, *Los Universitarios*, núm. 7, 2001 [Nueva Época], pp. 5-8.

Vitse, Marc, “Las burlas de don Juan: Viejos mitos y mito nuevo”, en *El mito en el teatro clásico español. Ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español*, Francisco Ruiz Ramón y César Oliva (eds.). Taurus, Madrid, 1988, pp. 182-191.

## ILUSTRACIONES

Berlioz por Grandville, en *L'Illustration* 15 de noviembre de 1845, en *Site Hector Berlioz*, URL (<http://www.hberlioz.com/Caroons/cartoons2.htm>), [con acceso el 11 de abril de 2004].

Foto de Sergiu Celibidache, URL (<http://www.celibidache.org/>), [con acceso el 11 de abril de 2004].

© *Claudia Macías Rodríguez y Ji Eun Chung 2005*

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**