

La señorita Cristina. De la novela de Mircea Eliade a la ópera de Luis de Pablo

Miss Cristina. From the novel by Mircea Eliade to the opera of Luis de Pablo

Rosa Iniesta Masmano

Musicóloga. Doctora por la Universidad de Valencia. Universidad de Valencia, España.

rosainiesta@telefonica.net

RESUMEN

En el presente artículo, realizamos un estudio de la novela de Mircea Eliade *La señorita Cristina*, desde el punto de vista de la etnología, articulada a partir del paradigma de la complejidad propuesto por Edgar Morin, en comparación con la ópera homónima del compositor contemporáneo Luis de Pablo. Buscamos la interrelación de los elementos etnológicos, en especial el simbolismo de centro, en su integración tanto en el discurso literario de Eliade como en la versión operística de Luis de Pablo, para descubrir las interacciones y emergencias que se producen en ellas y entre ellas.

ABSTRACT

In this article, we study the novel by Mircea Eliade *Miss Cristina*, from the point of view of ethnology, articulated from the complexity paradigm proposed by Edgar Morin, compared with the homonymous opera of contemporary composer Luis de Pablo. We seek the interrelationship of ethnological elements, especially the symbolism of the center, in its integration in Eliade's literary discourse as in the operatic version of Luis de Pablo, to discover the interactions and emergencies that occur in them and between them.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

Mircea Eliade | Luis de Pablo | simbolismo del centro | vampiro | ópera | symbolism of centre | vampire

Introducción

En 1936, en Bucarest, se publicaba la novela de Mircea Eliade (1907-1986) *La señorita Cristina*. A través de un argumento que contiene todos los ingredientes de lo fantástico (1), Eliade desarrolla una trama de ficción vampírica, en la que la organización del espacio y el tiempo transportan las huellas inevitables de una concepción intelectual cargada de anotaciones etnológicas. En *La señorita Cristina*, el simbolismo del centro funciona como elemento constructivo estructural de una trama en la que subyace el mito de la muerte/renacimiento. Para Eliade, hay un centro en cualquier parte del mundo: "Una vez situado en el centro, el hombre se encuentra en su sitio, auténticamente en el verdadero yo y en el centro del cosmos. El exilio ayuda a comprender que el mundo jamás nos es extraño desde el momento en que en él tenemos un centro. Ese "simbolismo del centro", no sólo lo entiendo, sino que además lo vivo" (Eliade 1980: 81). Por otra parte, el mito de la muerte-renacimiento y el mito del doble vampírico señalan la ruta de *La señorita Cristina*, en cuyo devenir, los personajes quedan inmersos en una atmósfera que traspasa, continuamente, la delicada y sutil frontera entre las instancias de las relaciones dialógicas sueño/vigilia, racional/irracional, atracción/repulsión, pasado/presente/futuro, espacio/tiempo. Todos acaban siendo víctimas de la perversión y de la posesión de Cristina que, tras su asesinato, permanece entre los mortales convertida en vampira, en un ser *no muerto*.

Ciertos matices de perversidad sexual (2), exhibidos en una escena entre el protagonista masculino y la niña de la casa, sobrina de Cristina, llevaron consigo la gran polémica que apartaría a Eliade de su labor docente en la Universidad de Bucarest durante siete meses. Inmerso, obligatoriamente, en el juicio legal en su contra y en contra de su novela vio como el proceso quedaba suspendido, gracias a una amnistía

concedida en ese momento a los casos abiertos de esta categoría (3). Convencido de que su novela llegaría a ser re-descubierta por generaciones posteriores, Eliade nos dejó este legado que el compositor español Luis de Pablo re-creó como su cuarta ópera, consiguiendo una traducción musical de los valores etnológicos que la novela posee.

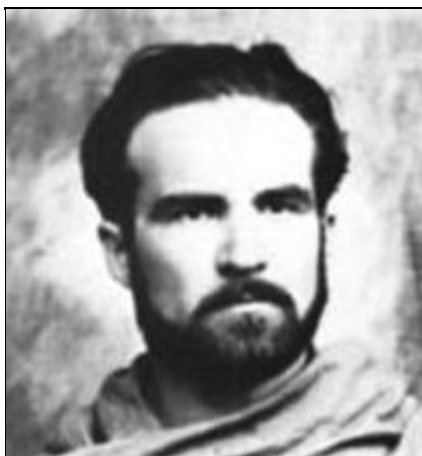


Imagen 1. Mircea Eliade en 1930.

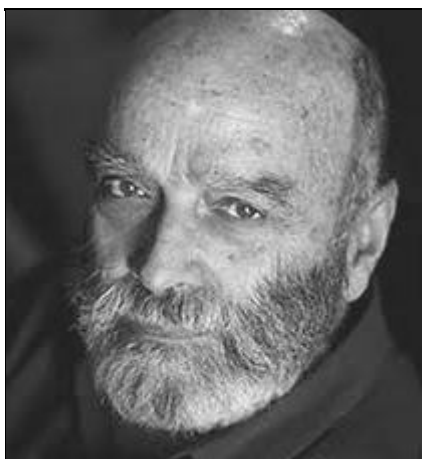


Imagen 2. Luis de Pablo en la actualidad.

La ópera *La señorita Cristina* se estrenó en el Teatro Real de Madrid en febrero de 2001 (4), desencadenando numerosas manifestaciones periodísticas de todo tipo. Previamente, aparecieron en casi todas las comunidades españolas y en los países europeos -dada la popularidad y la fama que precede al compositor- entrevistas, artículos y anuncios del evento, que si bien no llegó a completar el patio de butacas, si suscitó una gran expectativa. Opiniones, predicciones y buenos deseos se vieron coronados por una representación que no obtuvo el éxito rotundo deseado (como suele ocurrir en la mayoría acontecimientos de este tipo (5)), pero sí el reconocimiento, una vez más, de un trabajo meditado y profundo, con una gran dosis de imaginación creativa, que se centró mucho más en la maestría de la orquestación, que en la consecución musical y escénica. Las críticas alabaron al músico y a los colaboradores en la mayoría de los casos, pero se dejó una relevante constancia de lo abrumador que resulta el exceso silábico y la ausencia de melismas, en lo concerniente al ámbito melódico de la partitura, así como fue indiscutible la originalidad de la instrumentación. Las interacciones temperadas/atemperadas entre los timbres de los instrumentos de la orquesta clásica (6), otros de la tradición popular (7) y la percusión de cajas destempladas plasman musicalmente el mismo mensaje: el tenebroso ambiente, impregnado de perfumes oníricos, que reina en la escena.



Imagen 3. Escena de Simina, Moscu, Sanda Nazario y Egor (ópera). Imagen cedida por el Teatro Real de Madrid.

1. La novela de Mircea Eliade

"He repasado, para una nueva edición, *La señorita Cristina*. Estoy sorprendido de su valor. Este libro que no hojeaba desde 1936, me parecía fallido, sugestionado también yo por el coro de críticas, algunas de amigos míos, que lo consideraban un libro perverso, erótico y de una fantasía artificial. Hoy caigo en la cuenta de que me había equivocado y estoy seguro de que dentro de veinte o de cincuenta años, este libro será descubierto. Algunos no entienden por qué Simina tiene nueve años; su precocidad erótica les repugna. Pero precisamente para dejar claro que Simina es una posea, un ser demoníaco, le di la edad de nueve años. A los catorce o quince años habría tenido el talante de una precocidad enfermiza, pero hubiese estado en el orden natural de las cosas, cosas que yo quería evitar" (Mircea Eliade 2000: 77).

La señorita Cristina había sido una joven de extrema crueldad y sadismo. Torturaba sin piedad a los campesinos de su hacienda, utilizando para ello a su capataz y amante, a quien obligaba a infringir a los asalariados los castigos más sangrientos, mientras disfrutaba como espectadora (8). Con la revolución campesina de 1907, temiendo por su vida, Cristina ofrecía su cuerpo a los arrendados, recibéndolos de dos en dos, a cambio de que no la perjudicasen. Su amante, enfermo de celos, después de conocer estos hechos, decidió acabar con la vida de Cristina disparándole por la espalda.

Convertida en vampira tras haber sido asesinada, Cristina ejercía posesión física/espiritual sobre las mujeres de su familia, tomando su sangre y dominando su mente, con el fin de que su recuerdo permaneciese intacto a través de los años: su hermana menor, la señora Moscu, conserva todas sus pertenencias; Simina, hija menor de la señora Moscu, de nueve años de edad, y sobrina de la difunta, manifiesta una perversidad sexual precoz, que Cristina alimenta noche tras noche apareciéndosele en sueños, susurrándole, obligando a la niña a que viva por y para ella. Sanda, la primogénita de la señora Moscu, de veinte años de edad, es la hermana de Simina y reside habitualmente en Bucarest. Sanda, en ésta última visita a la hacienda, se convierte en la mayor víctima de Cristina, quien toma su sangre causándole una anemia mortal. La *nodriza*, una anciana siniestra y extraña, es la que se encarga de los asuntos domésticos y la mayor cómplice de la poseída y morbosa Simina.

La hacienda de los Moscu es un microcosmos femenino al que acuden invitados que huyen aterrados a

los pocos días, del mismo modo que lo hacen todos los sirvientes. Tan sólo permanecerán en la casa Egor, un joven pintor, más tarde prometido de Sanda, que desempeña el papel arquetípico de héroe protagonista, y el señor Nazarie, un arqueólogo recién llegado que es sorprendido por los acontecimientos y al que Eliade adjudica el arquetipo del ayudante-confidente. Egor se ve envuelto por la voluptuosidad sensual de Cristina, enamorada de él de forma enfermiza y diabólica. Radu, el espectro de un amigo de la adolescencia muerto en un trágico accidente, intentará advertir a Egor del gran peligro que corre hablándole en sus sueños. Nazarie es el primero en enterarse de la verdadera historia de la protagonista y el único confidente de Egor en la casa, hasta la llegada tardía del Doctor, que ya no podrá hacer nada por salvar la vida de Sanda.

El argumento está tomado directamente del poema *Hyperion*, del poeta rumano Mihail Eminescu (9), que recita la señora Moscu continuamente. La renuncia a la inmortalidad a cambio de una hora de amor es el mismo empeño central del *lucero* del poema y de Cristina: "[Sanda] Temía su enfermiza pasión [de Moscu] por determinados poemas de Eminescu. (...) [Moscu:] Oh, dulce lucero, desciende,/por un rayo te deslices,/mi casa y mi mente llenes/y mi vida toda ilumines. (...) ¡Yo soy el celestial lucero,/sé tú mi desposada" (p. 76). El mito vampírico rumano (véase *infra*) es tratado en la novela con cierta sutileza que se percibe en los detalles. Cristina no tiene un rostro horrendo presidido por los tradicionales colmillos, sino que besa suavemente la mano o el brazo de sus víctimas mientras éstas duermen (10): Simina: "Anoche soñé con tía Cristina (Simina)"; Moscu: "los sueños son mi segundo mundo" (p. 33.)



Imagen 4. Escena Radu y Egor (ópera). Imagen cedida por el Teatro Real de Madrid.

La esencia dramática se desarrolla en medio de una atmósfera onírica dominante que se embucla con la vigilia cotidiana, obteniendo la respuesta emocional de los personajes, a base de la complementariedad de los elementos antagonistas del bucle *atracción/repulsión*, que revela el interior de cada personaje en su unicidad concurrente y que le transforma en su realimentación constante al hilo de los acontecimientos, produciendo en el lector la morbosa expectativa continua, hasta la ruptura de la incertidumbre *fantástica* en el fatal desenlace. La estructura de la novela parte de una situación de equilibrio, que se rompe brutalmente con la irrupción de lo masculino en el universo cerrado femenino de Cristina, que se enamora del prometido de su sobrina Sanda y le seduce con argucias sexuales, provocando en él la ambivalencia de sentimientos y deseos: "La señorita Cristina le había hablado casi al

oído. Él sintió su aliento cálido, seductor; había reconocido el pesado olor a violetas. Se volvió a encontrar igualmente con el horror y la repulsión otra vez" (p. 95).



Imagen 5. Cristina apareciéndose en sueños a Egor. Imagen de la representación cedida por el Teatro Real de Madrid.

La acción de la trama origina una evolución en los personajes, a través de la cual se traslucen la formación y la concepción antropológica cultural, histórica e ideológica de Eliade que impregna toda su obra. Este punto de vista nos puede ayudar a comprender la organización misma de la novela, no sólo desde el ámbito argumental, donde Cristina se convierte en un objeto de culto (11), sino también desde la configuración del cosmos espacial (12) y temporal (13) en el que personajes y acción se desenvuelven. Para ello, debemos recorrer, aunque sea vuelo pluma, los puntos fundamentales epistemológicos de las concepciones, ideas y creencias de Eliade en torno al folclore.

2. El folclore como instrumento de conocimiento (14)

"El folclore en el Antiguo Testamento y *La rama dorada*, de Frazer: estas dos obras me mostraron la inagotable riqueza de las religiones y el folclore" (Mircea Eliade 1983: 89).

"El contenido prehistórico es algo más que un saber conservado, es un fuego que mantiene vitalmente los desequilibrios y las inadaptaciones de las sociedades evolucionadas" (Edgar Morin 1974: 171).

Siempre por encima de la visión historiográfica, Eliade concede la mayor importancia en sus escritos a la etnografía y el folclore a la hora de comprender al hombre moderno. Como bien expresa Joan Llinares definiendo a Eliade:

"Sus teorías sobre los mitos y los símbolos, sobre el espacio y el tiempo sagrados, sobre el yoga, el chamanismo y la alquimia, los sueños, los rituales de iniciación o las modas culturales contemporáneas, expuestas siempre -en francés o en inglés- con acertada retórica, pasión y mucha

información bibliográfica, le dieron abundantes lectores de diferentes áreas académicas, desde la prehistoria y la arqueología, a la psicología y la etnografía, pasando por la filosofía, la crítica literaria y la interpretación de las artes y el folclore" (Llinares 2006: 285).

Eliade nos habla, en numerosas ocasiones, de cómo los investigadores que toman el camino etnográfico buscan la significación de un símbolo, de una forma de vida o de un ritual tradicional en directa relación con el hombre, con la estructura y los límites de su conocimiento, y de cómo el mito articula el Cosmos haciéndolo inteligible y significativo: "el mito deriva siempre de un sistema de símbolos muy coherente; es, con una palabra un poco excesiva, una "dramatización" del símbolo" (Eliade 2005: 20).

Para Eliade son sumamente relevantes las raíces antropológicas nómadas de los rumanos (15), en relación con los ideales forjados y su especial carácter. La dedicación a la agricultura y al pastoreo de los primeros colonizadores de Transilvania configuró el grueso del folclore rumano, en el que se trasluce la búsqueda de una identidad. Sergio Fritz Roa, en "Paisaje espiritual de Mircea Eliade" (16), añade que "otros rasgos del pueblo rumano, además del "cristianismo" cósmico" (17), serán el heroísmo y el sacrificio" (Fritz 2009: 4). En las primeras páginas de *La señorita Cristina* encontramos dos referencias a la importancia que da nuestro autor a *ser rumano*. La primera, en la presentación del protagonista masculino, Egor. Sra. Moscu: "Tiene un nombre raro -añadió-, pero es rumano de pies a cabeza" (p. 9). La segunda referencia la encontramos en las líneas siguientes, cuando la señora Moscu presenta al profesor Nazarie: "el señor Nazarie, profesor universitario, una gloria de la ciencia rumana" (p. 9). En *Diario portugués*, Eliade manifiesta: "Si no me sintiera tan rumano, tal vez podría mantenerme indiferente sin dificultad e incluso aplicarme a los trabajos que me imponen las circunstancias. Pero Corneliu Codreanu hizo de mí un fanático rumano. Siempre que me enfrento con la historia y no con lo absoluto, no puedo pensar en nada sin tener presente a mi pueblo" (Eliade 2000: 62) (18).

Eliade concentró su atención en el estudio de mitos, ritos, símbolos y arquetipos. Como sabemos, el folclore da cuenta del grueso de creencias y costumbres de culturas que ha computado/comunicado un pueblo oralmente, transmitiéndose en épocas históricas sucesivas y abordando espacios geográficos diversos. En primer lugar, debemos tener en cuenta el origen de las características del desarrollo evolutivo de las civilizaciones. Comercios, guerras, migraciones son elementos de movimiento; procuran a la historia toda suerte de intercambios culturales, que desembocan en un entramado de variaciones sobre los mismos temas, sustentadas por una estructura común: el hombre.

La cultura rumana presenta multitud de influencias orientales en lo que se considera una isla latina. El rumano creará su folclore, sus tradiciones, sus creencias, sus mitos, a través de la multiplicidad de interrelaciones étnicas y culturales. En *La señorita Cristina* encontramos una anotación interesante con relación a este tema: "toda esta campiña del Danubio... conoció antaño, allá por el siglo quinto antes de Cristo, una floreciente civilización greco-tracio-escita" (Eliade 1994: 11). Uno de los estudios etnológicos más importantes de Mircea Eliade se encuentra recogido en su libro *De Zalmoxis a Gengis Khan* (1985). Aquí, aparecen los mitos que se han extendido sobre el suelo rumano, desde los tiempos remotos de la llegada de los dacios al territorio transilvano. Se relatan las influencias greco-romanas, iránicas, tracias, germanas, de la India y de los numerosos pueblos que han dejado una huella profunda en algún aspecto de la cultura rumana. En efecto, en la historia de Rumania encontramos continuas invasiones, agresiones y transmigraciones sobre las que se ha ido edificando su cultura. En el capítulo IV de *Zalmoxis*, "El príncipe Dragosh y la 'caza ritual'", Eliade nos remite a ello: "En toda Europa, pero especialmente en las regiones surorientales, se produjo una convergencia de etnias, religiones y culturas diferentes que chocaron entre sí y se influyeron mutuamente desde por lo menos tres milenios antes de la era de las grandes invasiones. Dacia fue el país por excelencia de aquel encuentro" (Eliade 1985: 161). Para, más adelante, afirmar: "La paradoja de la Dacia y, en general, de toda la Península Balcánica consiste en que viene a ser, a la vez, una "encrucijada" en que se cruzan influencias diversas y una zona conservadora, como lo prueban los elementos de cultura arcaica que allí sobreviven hasta comienzos del siglo XX" (Eliade 1985: 162).

En *Zalmoxis*, Eliade muestra cómo los mitos y las leyendas sirven para explicar otras dimensiones de la existencia humana, destacando dos preguntas importantes: ¿de dónde viene la leyenda? y ¿por qué se ha elegido precisamente esa leyenda y que se ha hecho de ella una vez asimilada? (Eliade 1985: 136). En *La isla de Eutanasius* nuestro autor defiende que el folclore está basado en hechos, en experiencias concretas y no en creaciones fantásticas, sin ignorar, por supuesto "los procesos de alteración y exageración, específicos de la mentalidad primitiva" (Eliade 2005: 42). En las primeras páginas de *Mito y realidad*, Eliade expone una concepción moderna del mito como "historia verdadera" en tanto que nos informa de la "tradición sagrada, revelación primordial, modelo ejemplar" (Eliade 1968: 7) y anuncia su investigación dirigida hacia "las sociedades en las que el mito tiene -o ha tenido hasta estos últimos tiempos- "vida", en el sentido de proporcionar modelos de la conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia" (Eliade 1968: 8). En otro lugar dirá: "una historia universal no puede hacerse basándose en documentos escritos, sino únicamente en documentos espirituales, o sea, en mitos y creencias. Europa, y en especial Occidente, puede compararse con Oriente y las estepas de los nómadas no a través de documentos, sino de los mitos." (Eliade 2000: 59-60).

El mito que funciona en cualquier cultura como centro antropológico es el mito de la muerte. Aunque en *Zalmoxis* aparece como eje de dos capítulos centrales, el V, "El maese Manole y el monasterio de Argesh", y el VIII, "La cordera vidente", también lo descubrimos en el resto de ensayos. Por su parte, Edgar Morin (1974a; 1974b) considera el mito como eje central del desarrollo evolutivo del hombre, como expresión ontológica que conduce a *sapiens/demens* a una realización fantástica, entremezclando en sus rituales, potenciadores del mito, lo mágico y lo real. Considera relevante la existencia de ciertos elementos comunes a toda sociedad y cultura, elementos que interrelacionan a los individuos con su especie: las creencias en las que se entremezclan la muerte, la noche, las aguas y los viajes. Situándonos en esta perspectiva, podemos contemplar cómo todo nuestro ser transportara consigo una memoria errante de la especie, de la vida que muere y renace sin cesar.

Como Morin nos recuerda, dentro del conjunto de comportamientos rituales que ponen de manifiesto estas creencias, existe uno con la cualidad extraordinaria de hacernos saltar cualitativamente de la animalidad a la humanidad, un ritual que despliega sus alas y establece la interconexión entre individuo-*sapiens* y su especie, un vínculo que nos relaciona a todos con todos: la sepultura (Morin 1974b). Manejando el juego dialógico entre adaptación/inadaptación, en *El hombre y la muerte* encontramos la siguiente afirmación de Morin, mostrando los comportamientos humanos procedentes de la inadaptación a la muerte:

"[en el folclore] como verdaderas cuevas o graneros de la historia, se conservan los temas más arcaicos de la humanidad, a pesar de la evolución religiosa y laica ulterior. Pero no una conservación intacta, sino más bien animada sin cesar por nuevos fenómenos misteriosos, apariciones, casas encantadas, lugares malditos; conservación viva que nos muestra cómo los estratos ancestrales e infantiles del espíritu subsisten bajo estratos más recientes" (Morin 1974a: 168).

3. El mito de la muerte

"Por muy diferentes que hayan sido las religiones de los misterios en las diversas épocas y pueblos, en todas ellas se encuentra una preocupación fundamental común: el problema de la muerte... Todas han traído al hombre un mensaje: el de la 'victoria de la vida sobre la muerte'. Que el dios de la salvación sea macho o hembra, animal o humano, extraterrestre o terrestre, no afecta para nada al tema fundamental, al drama verdadero del misterio que permanece idéntico: la lucha contra la muerte" (Briem, citado en Morin 1974: 213).

"No creo en nada, excepto en la muerte" (Eliade 2000: 117).

"Para el hombre religioso... la muerte no es sino otra modalidad de la existencia humana" (Eliade 1998: 110).

"La muerte restaura la unidad que rompe la existencia, porque la existencia es, por naturaleza, contingente, limitada, truncada, fragmentaria" (Eliade 1983: 255).

Desde el Paleolítico, encontramos que el entramado arquetípico y ritual gira sobre dos ejes: la muerte-renacimiento y el mito del doble. Las honras fúnebres emergen de las creencias en una vida después de la muerte. El exergo de Briem nos muestra que la muerte es el elemento común de todas las sociedades, apareciendo en la base del hombre social, como germen de un sistema configurado por la relación dialógica adaptación/inadaptación, un buclaje entre la aceptación de la muerte como un hecho intrínseco a la naturaleza y la no-aceptación que se refleja en el aspecto mítico-ritual para el tránsito posterior. La creencia en la inmortalidad aparece como el primer consuelo ante la desolación que siempre produce la muerte. La aparición del doble está implícita en esta creencia en un estado más allá de la muerte física, como efecto del horror a la corrupción y desaparición del cuerpo: "La creencia en la supervivencia personal bajo la forma de espectro constituye una brecha abierta en el sistema de las analogías cosmomórficas de la muerte-renacimiento, pero una brecha originaria fundamental, a través de la cual el individuo expresa su tendencia a salvar su integridad más allá de la descomposición" (Morin 1974a: 141).

El renacer del muerto humano viene acompañado de una muerte-supervivencia del doble, en la que se identifican las metamorfosis, desapariciones y reapariciones, transmutaciones inscritas en los ciclos naturales, espejo donde se mira la conciencia humana. Morin nos aclara que los mitos de la "muerte-renacimiento" y del "doble" son transmutaciones, proyecciones fantasmagóricas y noológicas de las estructuras de la reproducción: la duplicación y la fecundación, vaga metáfora de la estructura de los ciclos biológicos. Los estudios etnológicos revelan que no existe prácticamente ningún grupo arcaico que abandone a sus muertos o que los abandone sin ritos; la tierra es el lugar ideal para la sepultura. Reposar en el seno de la madre-tierra aúna las concepciones de muerte y fecundidad que derivan en la posibilidad de un nuevo renacer: "Las zonas de interferencia entre los cultos a la fecundidad y los cultos funerarios resultan (extremadamente) numerosas" (Eliade, citado en Morin 1974a: 122).

El horror y la angustia de la muerte provocan en el individuo reacciones relacionadas con la magia, tabúes, creaciones divinas. La divinidad aparece como un horizonte de esperanza, en la que el bucle sagrado/profano produce el carácter del hombre social: "así pues, la afirmación de la personalidad es la que controla de manera dialéctica a la vez, la conciencia de la muerte, el traumatismo de la muerte, la creencia en la inmortalidad" (Morin 1974a: 34). Las prácticas rituales para la conservación del muerto se han dirigido a proyectar la vida cotidiana en la muerte, con un número variado de ingredientes mágico-rituales que perpetúen la presencia del doble. Para los enterramientos, los primeros lugares que se elijen son una caverna, una gruta, la propia casa. Las tinieblas y la noche configuran el conjunto simbólico que se une a la gruta oscura, para penetrar en el significado onírico que ya Homero otorgó a la muerte hermanándola con el sueño: "La noche penetra majestuosamente en las analogías con la muerte" (Morin 1974a: 132). La obsesión por la descomposición del cadáver aparece como la causa de las prácticas de embalsamamientos, momificaciones, cremaciones, el endo-canibalismo y las torres de silencio persas. Pero Morin también nos recuerda que contamos con la "descomposición fracasada", producto de una muerte innoble sin funerales o de unos funerales fracasados. La primera nos proporcionará fantasmas inconsolables o muertos obsesivos; la segunda, el doble-cadáver más horrible de todos: *el vampiro*.

4. El mito del vampiro rumano

"Cuanto más arcaica es la humanidad, más débil es la ruptura entre la vida del doble y la vida de los vivos... Originalmente, los espectros no abandonan el espacio de los vivos. Y estos se sienten omnipresentes: la atmósfera está impregnada de espíritus; pululan por todas partes; los muertos aparecen en sueños..." (Morin 1974: 156).

"Los dobles terribles, perseguidores, son los de los muertos mal muertos, olvidados o privados de sepultura" (Morin 1974a: 158). Los vampiros eslavos que chupan la sangre de los vivos son dobles que aún no se han desprendido de su cuerpo muerto, cadáveres animados que necesitan sangre fresca para subsistir. Los tintes macabros de estos mitos se retroalimentan de este terrorífico ambiente, que obliga a la minuciosidad de los rituales funerarios: es fundamental enterrar bien al muerto, indicarle bien su viaje, preparar su estancia en el otro lugar, terreno desconocido, pero al que es fundamental que se acceda con todas las honras pertinentes. Dejar insatisfecho al muerto, produce el terror ante una aparición descarnada, horrible, de un cuerpo putrefacto que poseído por su doble quiera vengarse de una falta de los vivos.

En la propagación en el seno del folclore del mito del vampiro debemos considerar dos tipos de fuentes principales: la antropológica y la psicológica. En cuanto a la primera, la leyenda más antigua sobre bebedores de sangre se remonta al antiguo Egipto, antes de la época considerada el Nuevo Reino, de cuya renovación procederán las instrucciones específicas para el tránsito al más allá (*El libro de Amduat* o *El libro de las cavernas*, entre otros). En los tiempos del Antiguo Egipto no existe aún la separación entre el Cielo y la Tierra. *El libro de la Vaca Divina* o *Libro de la Vaca Celeste* se encuentra representado, total o parcialmente, en el primer féretro de Tutankamon y en los muros de las tumbas de Sethy I, Ramsés II, Ramsés III y Ramsés VI. El texto lo forman cinco partes claramente diferenciadas. Mientras que las cuatro últimas contienen la ascensión de Ra al cielo y las tempranas instrucciones para el buen tránsito, la primera, "El castigo de la humanidad", la constituye un relato del fin del reinado de Ra sobre la Tierra: ya anciano, los humanos se burlan de él y comienzan a conspirar en su contra. Ra, aconsejado por los dioses, envía a su Ojo en forma de la diosa Hathor con el fin de castigarlos, pero emerge el carácter sanguinario de la diosa, progresando hacia otra forma todavía más perversa de su divinidad: Sekhmet (19), quien ebria de sangre traspasa con amplitud los límites en su desmesura asesina. A pesar de que Ra considera que la humanidad ha sido ya suficientemente castigada, sólo logra detener la matanza de Sekhmet esparciendo una bebida somnolienta, hecha de cerveza y de ocre rojo, brebaje que consigue embriagar a la diosa hasta hacerle olvidar la masacre (20).

Más tarde, encontramos en Egipto (*El libro de los muertos*) y en Oriente Próximo a las diosas Baba, Srum y Apop que, con afilados colmillos, se dice que se alimentaban de cadáveres en descomposición. Fue ésta la leyenda vampírica que se extendió de este a oeste, a través de las rutas de la seda por el Mediterráneo y con las consiguientes variantes. Los mitos sobre vampiros se encuentran esparcidos por todo el mundo, pero es Irán desde donde pasaron a la zona eslava alrededor del siglo VIII. En la India también existían varios mitos de vampiros. Los gitanos, a quienes el folclore les atribuye el mayor nomadismo y la más alta superstición, emigraron desde el norte hacia el oeste de la India, llegando a Transilvania alrededor del 1400. El noroeste de la India es el lugar documentado donde se registra la primera dispersión del pueblo gitano, cuya gran diáspora tuvo lugar a comienzos del siglo XV, huyendo de una presión probablemente mongol. Se formaron dos corrientes de migración: una a través del Imperio Bizantino, los Balcanes y Europa Oriental, que con centro en Hungría se dirigió hacia el N, S y E de Europa, y otra hacia el norte de África. A mediados del siglo XV había grupos de gitanos desde Dinamarca hasta España (Aguirre 2006).

En la leyenda de "El maese Manole y el monasterio de Arghesh", opina Eliade sobre la conservación de algunos mitos llegados a Rumania:

"Cierta número de elementos culturales panindoeuropeos y paleoindoeuropeos se ha conservado aquí mejor que en otras zonas de Europa, quizá con la excepción de Irlanda y los Pirineos (...) lo que importa es comprender el universo espiritual original en que se formaron tales concepciones religiosas primordiales que pese a innumerables revalorizaciones religiosas (...) han sobrevivido por encima de todo, siquiera en forma de 'supersticiones', de creencias populares cargadas de imágenes y símbolos de una extremada antigüedad. La adhesión de un pueblo a este o aquel argumento mítico, a esta o aquella imagen ejemplar, dice mucho más sobre su alma profunda que muchas de sus hazañas históricas" (Eliade 1985: 190).

En el ámbito psicológico, el miedo a la muerte, alimentado por la impureza de la descomposición del cadáver, y los sentimientos ambivalentes suscitados en el individuo contribuyeron a la creación de un tabú sobre la muerte; y lo que es tabú no puede tocarse, ser mirado o nombrado (Indurain-Urbiola 2006: 158-159). El vampiro creado por la fantasía popular es una de las supersticiones más arraigadas en todo el mundo, siendo los siglos XIV y XV los testigos temporales más importantes en la mayor expansión de los argumentos vampíricos. Esta propagación parece ser un intento de dar explicación a un cierto tipo de enfermedades como la anemia perniciosa, lo que les levó a suponer que existían espíritus o vampiros que privaban a estos enfermos de su sangre, motor de la vida. Así mismo, las enfermedades de la porfiria, la rabia, el carbunco, la peste, que en aquellos siglos no conocían diagnóstico, fueron caldo de cultivo fecundo en el arraigo de los mitos de chupadores de sangre (Borrmann 1999). Las investigaciones sobre el tema en el campo psicológico han ocupado numerosas páginas escritas por Freud y Jung, con los consiguientes trabajos posteriores (véase Kimberly s/f., Sanan 1999, Gottlieb 1991). Sobre los ejes de las perversiones sexuales, la castración, la violación, el sadomasoquismo, incluso sobre el canibalismo han girado la mayoría de reflexiones desde la óptica psicológica, anunciando que, como herencia antropológica, *todos llevamos un vampiro dentro* -afortunadamente, tan sólo incipiente desde la lactancia en la mayor parte de los mortales-, justificando las teorías de Jung sobre el inconsciente colectivo y favoreciendo así la asimilación del mito en todas las culturas (21).

El vampiro rumano, aunque tenga nombre específico, no está individualizado. Según Mihail Marinescu, "[en el folclore rumano] lo que es comúnmente percibido como nombres de personas, en realidad es una denominación simbólica que se refiere a una cierta función tradicional" (Marinescu 2003: 2). Los *strigoi* son brujos o vampiros, vivos o muertos, que pueden transformarse en algún animal y salir en noches especiales como la de San Jorge o San Andrés. El rumano ve con toda normalidad que las almas de los muertos regresen al mundo de los vivos y se queden entre ellos: el día de Jueves Santo se abren las puertas del cielo y del infierno, para permitir que las almas regresen y hasta el Domingo de Resurrección todos habitan una dimensión común. Las *rusalii* son las almas rebeldes que no quieren abandonar a los vivos. Las ventanas se engrasan con ajo la tarde del Sábado de Gloria; el ajo ahuyenta a los espíritus malignos. En la tradición rumana, en lugar de transcurrir en un ámbito espiritual, la vida después de la muerte es muy parecida a la de la Tierra (22). A los vampiros se les tiene miedo porque chupan la sangre de los vivos hasta darles muerte, contaminándolos y desapareciendo después tomando la forma de un murciélago, rata, lobo, araña o cuervo. Se les asocia con la noche, la Luna, los mosquitos, las gallinas (de las que les gusta especialmente la sangre). Bajo una apariencia humana, se les distingue porque no proyectan ningún tipo de sombra ni se reflejan en un espejo (23). También son peligrosos porque sus víctimas se convierten después en vampiros y la forma de darles muerte es exponerlos a los rayos del sol o clavarles una estaca en el corazón, preferiblemente del mismo tipo de madera que la de la cruz de Cristo, aunque también es posible acabar con un vampiro quemando su cuerpo o cortándole la cabeza. Los símbolos religiosos son fundamentales para ahuyentar o atacar a un vampiro. Siempre según la leyenda, el vampiro realiza sus ataques de noche y al amanecer vuelve a su tumba (24). (Indurain-Urbiola 2006).

5. Mitos, rituales, símbolos y arquetipos en *La señorita Cristina*

5.1. El espacio: el simbolismo del centro

Como fue comentado al comienzo del presente artículo, en numerosos textos de Eliade, encontramos ensayos que versan sobre las manifestaciones del simbolismo del centro en todas las culturas. Por ejemplo, tomando una de sus obras fundamentales, *El mito del eterno retorno*, encontramos: "Paralelamente a la creencia arcaica en los arquetipos celestes de las ciudades y de los templos, encontramos otra serie de creencias más copiosamente atestiguadas aún por documentos, y que se refieren a la investidura del prestigio del 'centro'" (Eliade 2003: 21). Con matices escasamente relevantes, se encuentra generalizada la idea de *cosmización*, de ordenación del universo alrededor de un eje y de

una abertura que comunica la vida con la muerte. Los espacios sagrados establecen un *axis mundi*, un "punto de encuentro del cielo con la tierra y el infierno" (Eliade 2003: 21). Bachelard nos dice que la casa "es nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término" (1968: 34).



Imagen 6. Escena de Cristina en el bosque. Imagen cedida por el Teatro Real de Madrid.

La hacienda de los Moscu está ubicada en un lugar indeterminado de Valaquia, al sur de Rumania, denominado "Z", vaguedad que contrasta con la minuciosidad con que describe Eliade la mansión y el entorno más próximo: el *cosmos* de Cristina. De este modo, dirige toda la atención del lector sobre el espacio que conforma la casa señorial, como eje del mundo fantástico que configura en el relato. Según Bachelard, "La casa es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad" (1965: 48). La estructura de este centro se encuentra dividida en dos secciones básicas, separadas por los muros de la casa: el interior y el parque-bosque que lo circunda, exterior tenebroso y oscuro, aporte del simbolismo inmortal de las acacias que hay que atravesar para acceder a las caballerizas, donde se conserva la vieja calesa de Cristina, en la que huirá en la última escena antes de la destrucción de su doble vampiro.

Dentro de la residencia, podemos advertir una nueva división en dos centros antagonistas, complementarios y concurrentes. Por un lado, el comedor, entorno cálido y neutro, antagonista/complementario del ambiente tenebroso de las alcobas y los pasillos oscuros. La división bipartita del conjunto de alcobas individuales se corresponde con los dos grupos de personajes: los femeninos -que habitan en el ala principal de la casa y que forman el conjunto familiar de Cristina- y los masculinos -los invitados, cuyas habitaciones se encuentran en el lado opuesto a las del primer grupo. Eliade determina, así mismo, nuevos centros insertados de forma recursiva en esta estructura y que serán los diferentes escenarios en los que se desarrollará cada parte definida de la trama. La habitación de Egor es el lugar central donde Cristina se le aparece, primero en sueños, después en su vigilia. Es el espacio en el que se funden el día y la noche, donde comienza el horror, donde se desvanecen todos los límites, donde Egor sufre todas sus contradicciones, cada vez más violentamente: (Cristina:) "Tranquilo, amor mío, no te asustes. Estás en tu casa, en tu alcoba, en la *nuestra*, mi vida" (p. 61); Los aposentos del héroe simbolizan el centro de esta parte de la casa, escenario también del principio del fin: allí se provocará el incendio que acabará por destruir/purificar todo (25).



Imagen 7. Escena en la habitación de Sanda. Imagen cedida por el Teatro Real de Madrid.

En la parte opuesta de la mansión, la habitación de Cristina. Un gran retrato a tamaño natural de la difunta, parece mirar a cada espectador de un modo distinto según quién sea el personaje o la circunstancia. La imagen preside la estancia que antaño fue testigo mudo de sus perversiones; el olor a sangre queda disfrazado por el eterno y profundo perfume de violetas, que embriaga siempre el ambiente de su presencia/ausencia. Cuando Egor inicia el ritual de la destrucción del vampiro, es ahí donde le acompañan los campesinos de la aldea, ebrios de venganza contra la señorita Cristina, quemando, rompiendo, haciendo jirones el cuadro que en un primer momento él, como pintor, había pensado copiar a su manera.

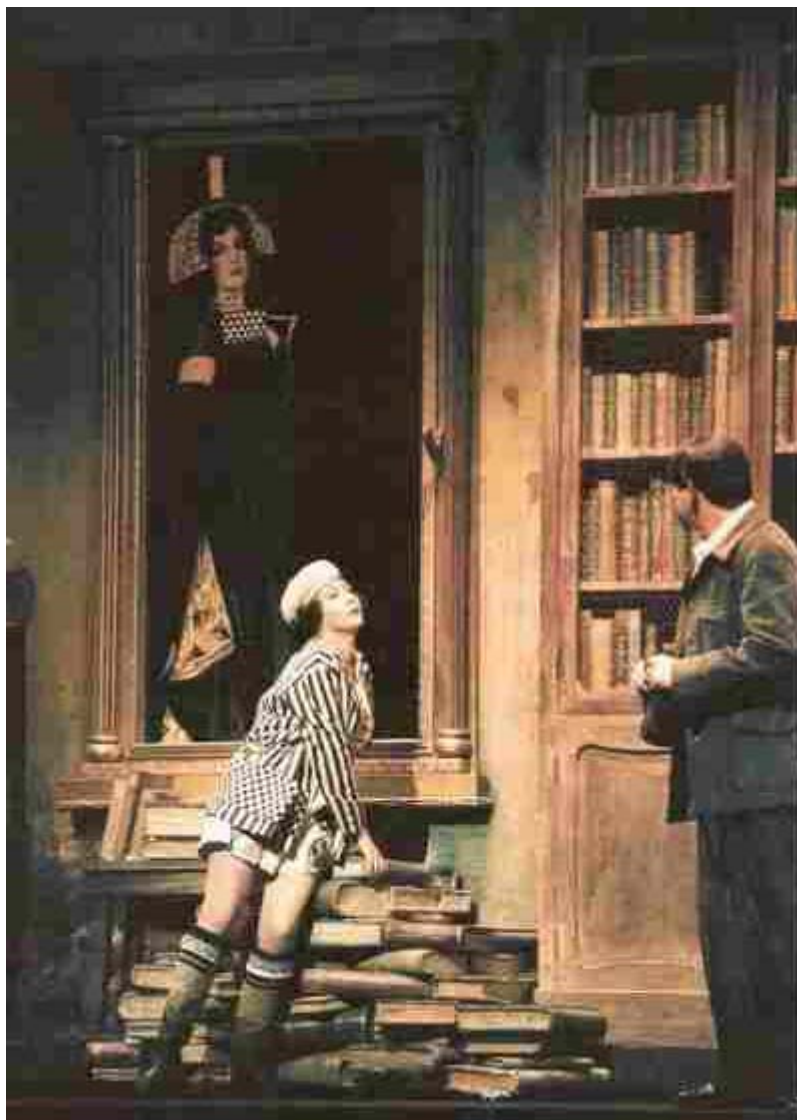


Imagen 8. Escena de Egor y Simina frente a retrato de Cristina (ópera). Imagen cedida por el Teatro Real de Madrid.

5.2. Entre el espacio y el tiempo: la puerta y el sótano

La solución de continuidad del espacio que ofrece el umbral, la puerta, forma parte de la ordenación cósmica, a la vez como símbolo y como vehículo de tránsito (Eliade, 1995 y 1998). La puerta de la habitación de Egor es el límite entre los dos mundos: el de los vivos, encarnado por el protagonista masculino, y el de los muertos, vampiros y fantasmas, del que Cristina es la máxima autoridad. Es el umbral donde se produce la intersección de lo natural y lo sobrenatural, lo racional/irracional. Actúa como símbolo por el que se accede a otro estado, ora liberación, ora cárcel: "Cruzó varias veces la puerta sin decidirse a cerrarla con llave. 'Está mejor así abierta... Tal y como me dijeron en sueños' (...) mirando hacia la puerta, pensativo" (p. 135); "La puerta se abrió lentamente y en el umbral apareció la señorita Cristina" (p. 138).

El símbolo de la puerta, como tránsito de un mundo a otro, se materializa también en las ventanas de las alcobas de Egor y de Sanda, que se abren y se cierran a merced del atardecer y el ataque de los mosquitos otoñales, y desde las que puede contemplarse el tenebroso bosque: (Nazarie:) "...los lugares donde cientos y cientos de años ha habido bosques son lugares mágicos" (p. 19); "el bosque asusta, lo enloquece a uno... Es un pavor del que no se libra nadie. Demasiadas vidas vegetales y demasiadas semejanzas entre los árboles viejos y los hombres, principalmente los cuerpos humanos" (p. 19) (26).

Ventanas y puertas son el cierre/apertura del exterior del que procede tanto la realidad tranquilizadora de la vida más allá del bosque (el olor del Danubio, el sol, el día) como los presagios de muerte (27) (los mosquitos, la luna, la noche): "el profesor cerró la ventana sombrío, taciturno, la mirada baja (...) El zumbido de los mosquitos se oía ahora muy cerca de él, lo envolvían lentamente por ambos lados, extenuándolo" (p. 83); (Sanda:) "¡Tengo miedo! ¡Cerrad la puerta!" (p. 90).

En el mito de Zalmoxis, Eliade nos habla de su descenso a una gruta donde permaneció tres años y nos instruye sobre el significado que en la mitología popular tienen las cavernas y las grutas:

"Retirarse a un escondrijo o descender a una cámara subterránea son gestos que equivalen, ritual y simbólicamente, a una *katabasis*, a un *descensus ad infernos* que tiene por finalidad una iniciación" (Eliade 1985: 39); "La gruta, ciertamente, representa el otro mundo, pero también la totalidad del universo (...) el hecho de penetrar en un espacio sagrado (...) constituye un mundo en sí mismo. La gruta ritual imita muchas veces el cielo nocturno (...). Instalarse en una caverna no significa necesariamente vivir entre las sombras, sino morar en otro mundo" (Eliade 1985: 56).

En *La señorita Cristina*, la escena que ocasionó a nuestro autor los mayores problemas, por su contenido sado-masoquista, se desarrolla en el sótano, páginas en las que, además, aparece una clara alusión al símbolo que de la gruta presenta Eliade en el mito de Zalmoxis. Egor y Simina protagonizan los momentos de mayor crudeza sexual en el lugar donde se supone que enterraron a Cristina, llevando al extremo el ambiente de terror que supone estar sobre la *mala sepultura* de la muerta:

"¡Así no, Egor, así no! -musitó Simina- ¡Me vas a besar donde yo quiera! Le atrapó, rápidamente, la boca y le clavó los dientes en los labios. Egor sintió una inimaginable, celestial y sacrosanta caricia en toda su carne. Echó la frente hacia atrás, abandonándose a ese beso de sangre y miel. La niña le había aplastado los labios, hiriéndoselos. Su inmaduro cuerpo había permanecido frío, esbelto, lozano. Al sentir la sangre, Simina la chupó con avidez. Pero dio un salto y se puso rápidamente de pie. -No me gusta, Egor. ¡No sabes besar...! ¡Eres un mamarracho!" (p. 115).



Imagen 9. Escena de Egor y Simina en el sótano. Imagen cedida por el Teatro Real de Madrid.

"[En el sótano] se había ocultado un antepasado suyo que permaneció tres semanas bajo tierra" (p. 111); "Mamá me ha enviado al sótano a buscar una botella de agua y tampoco imaginaba que allí iba a estar tan oscuro" (p. 112). El sótano se convierte en el centro que representa lo maléfico, desde donde fluye la energía satánica de Cristina, en especial, cuando en el desenlace de la novela Egor clave profundamente una estaca en la tierra, atravesando el corazón de la vampira, dando fin a la existencia de su doble. Como nos recuerda Bachelard:

"El sótano se considerará sin duda útil. Se le racionalizará enumerando sus ventajas. Pero es ante todo el *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. Soñando con él, nos acercamos a la irracionalidad de lo profundo. (...) En el sótano las tinieblas subsisten noche y día. Incluso con su palmatoria en la mano, el hombre ve en el sótano cómo danzan las sombras sobre el negro muro" (Bachelard 1965: 49).

La puerta de la habitación de Egor y el sótano de la casa funcionan, además, como eje sobre el cuál, lo temporal gira sobre sí mismo, remitiendo a la vida y a la muerte de Cristina en una única dimensión espacial. Después de cruzar la puerta, para vivir la hora de amor, por la que renunciará a todos sus privilegios inmortales, Egor sucumbirá a los encantos de la vampira, hasta el momento en que, al abrazarla, sienta correr entre sus dedos la sangre de la herida, aún fresca, que le hubo causado la muerte. En el sótano, conviven así mismo el pasado, el presente, y un futuro incierto, respirándose el ambiente intemporal y onírico donde tienen cabida espectros, fantasmas y vampiros.



Imagen 10. Escena de Sanda, Radu y Egor (ópera). Imagen cedida por el Teatro Real de Madrid.

5.3 La organización del tiempo

Los acontecimientos se desarrollan en 1935. La fecha es presentada en las primeras páginas de forma indirecta, obligando al lector a calcularla a través de la fecha de la muerte de Cristina, ocurrida en 1907 (28). Más tarde, Simina nos ayuda a resolver que nos encontramos en 1935: "[la calesa de Cristina] Es de 1900 (...). De 1900 a 1935 van treinta y cinco años justos" (p. 72). Lo primero que advertimos es que Eliade sitúa la acción en la misma época de la redacción de la novela, recurso con el que consigue un mayor acercamiento entre lector y relato. A partir de ahí crea dos *ciclos* numéricos temporales: el primero, de *veintiocho* años, constituye el tiempo transcurrido desde la muerte de Cristina (1907-1935); el segundo, el de los *siete* días durante los que se desarrolla la historia que pone fin a la existencia del doble de nuestra protagonista.

El tiempo cíclico remite a una idea de muerte-renacimiento, estableciendo el fin de una época y el comienzo de otra. El número veintiocho, días que dura el ciclo lunar (29), establece una relación directa con el universo femenino ordenado de la familia Moscu (30), en el que irrumpe el desorden con la aparición de lo masculino, pero que, al mismo tiempo, ofrece la posibilidad de una reorganización, un nuevo ciclo para los supervivientes. Mientras que el sol siempre es igual a sí mismo, la luna en su devenir cambiante está ligada al mito de la muerte-renacimiento como transformación. Unida al hombre en un proceso que desemboca en la muerte, se diferencia de él en que su muerte física no es definitiva, pues la luna nueva renace continuamente siguiendo un ciclo semejante al de la vida, por lo que ha estado siempre ligada a los mitos de las aguas, la vegetación y la fertilidad. Considerando la muerte como una modificación de la vida, más que como una extinción, las creencias de los pueblos han visto en la luna el símbolo del tránsito hacia el más allá. Su color de muerte ha potenciado que el espectro se une al conjunto luna-noche para simbolizar su nuevo estado. En el mito del vampiro, que siempre aparece de noche, la luna es su compañera, su guardiana, su reflejo: "Quizá la bañaba la luz de la Luna [a Cristina] (...). Una Luna aparecida súbitamente, inesperadamente, pensó Egor" (p. 96); "Había una luna cruel, pálida, muerta" (p. 120); "La noche tocaba a su fin. En alguna parte, muy cerca, se presentía el alba" (p. 65).

Las investigaciones de Eliade presentan el número siete como poseedor de un sentido místico. Su

presencia en los rituales chamánicos (31), atestiguan su influencia como portador de lo religioso. En algunas simbologías lunares, aparece el número siete tan sólo precedido en su valor por el número tres; en otras se convierte en la cifra más importante para el establecimiento de grupos. Las *cuatro* fases de la Luna de *siete* días, resultando *veintiocho*, hacen que la simbología cíclico-numérica lunar se convierte en el centro sobre el que se organiza el tiempo femenino (32) de *La señorita Cristina*, un tiempo cósmico (33) presidido por la noche, y es en la última de todas las noches cuando todos los ciclos se unen en un solo final, en el que el espacio/tiempo de la novela queda arrasado por las llamas purificadoras.

6. *La señorita Cristina*: una ópera de Luis de Pablo (1999)

"Lo que la perspectiva nunca hará será añadir a una obra valores que no posea -a lo más, encontrará una traducción de los mismos más acorde a su sensibilidad" (Luis de Pablo 1968: 25).

Luis de Pablo, nacido en Bilbao en 1930, pertenece a una de las generaciones de compositores españoles más importantes de la posguerra: la Generación del 51, de la que también forman parte otras figuras relevantes como Ramón Barce, Carmelo Bernaola, Antón García Abril, Joan Ginjoan, Cristóbal Halffter y Tomás Marco. De Pablo ha logrado un catálogo de obras que abarca todos los géneros musicales. En sus cinco óperas se advierte sin ninguna dificultad, además de un cuidado trabajo, una gran creatividad y un sello muy personal (Charles 2002).

Luis de Pablo considera la ópera como una especie de institución desfasada que, tras la ruptura de los años cincuenta, ha resultado ser un enriquecimiento, un proceso de incorporación. Nuestro compositor concibe precisamente ese anacronismo como un reto, y más importante aún si es en castellano, considerando la tradición operística europea reflejada en nuestro país como una dura y penosa vía, para trabajos en otras lenguas que no sean las tradicionales. *Kiu* (1982), *El viajero indiscreto* (1988), *La madre invita a comer* (1992), *La señorita Cristina* (1999) y *Un parque* (2006) son las cinco óperas de Luis de Pablo. El ambiente onírico preside las cinco producciones. En su conjunto, constituyen el punto culminante de varios trabajos anteriores del denominado teatro musical:

"en los años de la vanguardia todo lo que parecía teatral (en España también pero, sobre todo en el extranjero) era denostado de un modo militante y yo no fui una excepción. Pero cuando las aguas se serenaron, hacia finales de los sesenta, empecé a pensar que me interesaban los medios escénicos, aunque no de un modo tradicional: mi primera obra escénica es *Protocolo* (1968)" (Téllez 2006: 64) (34).

En cuanto a lo que ha supuesto escribir óperas para la evolución de su lenguaje, de Pablo considera que: "El dramatismo, la 'narratividad', por decirlo de algún modo, de mis últimas obras orquestales, sería impensable sin la experiencia de la ópera" (Téllez 2006: 66).

La señorita Cristina, "auténtico flechazo", como él considera, es una ópera de tres actos y diez escenas que fue estrenada en el Teatro Real de Madrid, a las ocho de la tarde del 10 de febrero de 2001, y de la que Luis de Pablo también es el artífice del libreto.

6.1. El libreto

Cuando Luis de Pablo descubrió la novela de Eliade dice haberse sentido *poseído* por Cristina. Se dejó atrapar de nuevo por la alucinación visual que produce el relato fantástico, estableciendo un vínculo inmediato con su predilección por elaborar sugerencias sonoras sobre una trama basada en lo onírico, de lo que da buena cuenta su catálogo de obras pertenecientes al género del teatro musical y sus óperas. De Pablo declara: "Yo diría que una aproximación que se detiene en lo visible de la realidad siempre me ha

interesado relativamente poco. Prefiero que haya en lo real una cierta dosis de una dimensión que no es real en un primer contacto (...) creo que una visión puramente materialista, vulgar, de la vida es bastante problemática" (de Volder 2000: 75). De Pablo considera la novela de Eliade:

"una obra muy misteriosa y ambigua", que "transcurre en nuestro mundo de todos los días, pero que tiene salidas inesperadas hacia otros mundos, y concretamente hacia el de los muertos, visto de una manera *sui generis*. El núcleo de la ópera podría ser algo tan sorprendente como el hecho de que a través del amor, sobre todo del amor físico -algo en lo que se enfatiza mucho en la novela y también en la ópera-, se puede alcanzar un cierto atisbo de la inmortalidad" (Banús 2001).

En el libreto, Luis de Pablo pone el acento en la confusión psíquica del personaje de Egor, obteniendo una solución abierta para un desenlace distinto (35) de una trama, en la que eluden algunos puntos sobre los que Eliade se recrea, como son las alusiones directas a lo rumano y el ritual que da fin al vampiro clavándole una estaca en el corazón. Lo sobrenatural procede a interferir sobre los personajes del libreto con matices algo diferentes, entresacando de ellos ciertos valores interiores que cambian sutilmente su papel en la trama: el profesor Nazarie cobra mayor relevancia que en el relato, en su función de hacer comprender a Egor lo que realmente sucede, poniendo en su conocimiento la verdadera historia de Cristina. En la ópera, el protagonista masculino es un ser mucho más frívolo y menos heroico que en la novela de Eliade. Del mismo modo, en el libreto son mucho más relevantes los dos tipos de amor que profesa Egor: el que siente por Sanda -el amor ordenado- y el que siente por Cristina -el abismo, el caos-. También destaca mucho más la perversidad de Simina, la inestimable cómplice de Cristina, revalorizando una perversión que va más lejos de la posesión que sobre ella ejerce la difunta, definiendo una auténtica personalidad heredada de la tía y adjudicándole doce años en lugar de nueve. Mientras que la Señora Moscu y Radu quedan intactos, Cristina se eleva por encima del mito a través de la noción explícita de éxtasis: "veo el universo erótico de Cristina como una posibilidad dada a un mortal para convertirse en inmortal por el éxtasis" (Banús, 2001: 81). Así, en la última escena (III, 3) en la que Cristina muestra de la forma más devastadora su pasión por Egor, las palabras pronunciadas por él son recreaciones de algunos versos de San Juan de la Cruz, en los que se pone de manifiesto el éxtasis místico en términos físicos (36):

"El éxtasis erótico puede ser una premonición, una entrada en un universo místico y carnal muy enigmático, que no se llega nunca a explicitar. El protagonista, Egor, se detiene al final por un clarísimo miedo a la muerte (cosa, por otra parte, muy comprensible en alguien vivo), y se queda solo por no haber elegido a tiempo entre el amor tradicional con una mujer viva y el amor misterioso con una muerta", afirma el músico bilbaíno. "El misterio -prosigue-, que no se llega a esclarecer, es que puede soñarse alguna vez con que hay una dimensión más allá de la muerte, a la que se accede a través del éxtasis. Entre los místicos cristianos, Dios está por medio, pero entre los sufíes no es así, y tampoco entre ciertas técnicas hindúes. Eliade, que tenía todas esas cosas en la punta de los dedos, juega con eso, y aunque la acción pase en Europa está aludiendo constantemente de manera indirecta a todas esas realidades del éxtasis de las que nuestra civilización, como es bien sabido, se ha defendido siempre como gato panza arriba" (Banús 2001).

La última palabra que cantará Egor antes de bajar el telón, tras la última escena, será: *Cristina*.

6. 2. La base organizacional-composicional

El libreto y el discurso musical se integran uno en el otro con total flexibilidad: "El texto está presente en la forma musical, pero la forma musical tiene igualmente una influencia directa sobre el texto" (Banús 2001: 84). El texto es articulado al amparo de una artesanía sonora que se funde con la idea básica de la sugestión. La tímbrica de una orquestación refinada y cuidada hasta el extremo, los perfiles melódicos y los elementos formales consiguen sumergir al oyente-espectador en las profundidades de una armonía atonal, en la que los *agregados* (conjunto vertical de sonidos) se van desplegando creando un ambiente

estático, donde la variación de materiales refleja tan sólo el cambio de situación: "La ópera representa esta búsqueda de lo uno y de lo múltiple, de la originalidad en la diversidad" (Darbon 2006: 2). Podemos comprender, así mismo, la organización de todos los elementos musicales a partir de la idea de puntos de referencia centrales.

La música de Luis de Pablo se ha visto envuelta en una constante evolución lingüística y semántica. Lo que al principio sentaba su base en los principios seriales del dodecafonismo ha derivado en un lenguaje personal de este compositor, con una particular organización del cuerpo sonoro. Harry Halbreich, en "Hacia una nueva consonancia: dos grandes páginas corales de Luis de Pablo", nos dice: "Siempre sediento de libertad y dotado de una visión sanamente sensual y afectiva de la existencia, un Luis de Pablo no podía, todavía menos que otros, resignarse a soportar durante mucho tiempo los condicionamientos de un sistema" (de Volder 1987: 100). En relación con su trabajo musical, opina el propio compositor: "nunca he hecho música descriptiva ni ilustrativa, no; lo que he hecho siempre es crear un determinado orden sonoro, a veces con referencia a alguna situación, y esto presupone una cierta dosis de fe en que un estado de ánimo pueda quedar plasmado en la música, cosa en la que yo personalmente sí creo" (de Volder 1987: 17).

6.3. La organización formal

Luis de Pablo considera que una ópera "tiene que tener una historia, unos personajes, unas limitaciones vocales que hay que respetar, unos diseños musicales reconocibles que definan esos personajes. (...) escribir una ópera nos es simplemente ponerle música a un texto: es un hecho teatral. Y, además, la propia lengua te pide cosas, cosas teatrales que tú mismo tienes que descubrir" (Téllez 2006: 65).

La señorita Cristina es una ópera de ambiente intimista, cuya organización interior/exterior se consigue a través de un *continuum* musical. Cualquier ópera es habitualmente estructurada a través de la sucesión de modelos aiosos contrapuestos por medio de recitativos. Los modelos aiosos (37) -aria, dúo, cavatina, trío...- y los recitativos -secos o instrumentados- constituyen modelos de composición, formas o partes del todo organizado que es la ópera. El modelo aioso tiene la función de detener el movimiento de la acción, de la trama. El estatismo es producido por la repetición de estribillos y estrofas, en los que se dilatan pensamientos, ideas y sentimientos de los personajes a través del canto. La flecha del tiempo parece detenerse, como en los momentos sin texto, puramente instrumentales. Embuclándose consigo mismo, el tiempo del relato del aioso cobra una vida independiente siendo, al mismo tiempo, dependiente del todo. El recitativo, por el contrario, precipita la acción hacia adelante, es dinámico y su contenido hace siempre referencia a los acontecimientos del entramado dramático, aclarando, anticipando. En el tiempo del recitativo, el tiempo de la trama se acelera, recuperando el tiempo argumental perdido en las arias. Así, el tiempo de la ópera es uno y múltiple a la vez, es un tiempo complejo y, además, tiempo y espacio se refieren mutuamente generando buclaje en el seno del crecimiento orgánico de la ópera (Iniesta 2011a).

Luis de Pablo consigue la ópera *La señorita Cristina* elaborando un drama de conversaciones. No aparece el modelo compositivo del aria; no hay repeticiones. Se trata de un fluido continuo en el que la melodía tiene carácter "silábico" (nota por sílaba) y carece prácticamente de melismas (varias notas para una sola sílaba); por el contrario, sí que hace uso de recitativos. En cuanto a los números vocales, tan sólo contamos con tres dúos que podemos llamar como tales porque se entrecruzan dos personajes (Egor-Cristina y Egor-Simina), pero nada más. No aparecen ni tríos, ni fragmentos corales, es decir, no existen números de conjunto en este libreto constituido por cinco personajes sin coro, de ahí el carácter intimista. El fluido del *continuum* viene dado por la forma de la melodía y la estructuración de los números sin repetición.

No obstante, es de destacar la utilización de cuatro modelos compositivos, estereotipados formalmente, para expresar tres situaciones estructuralmente importantes: *el vals*, que representa la burguesía

decadente decimonónica; *la mazurca y el tango*, que remiten al erotismo y a la sensualidad; un *falso canon*, que utiliza para plasmar la inmovilidad y el éxtasis. De estos modelos, es el vals *dislocado* el que funciona como referencia central al mundo de Cristina. Suena cuando Simina relata en la cena las apariciones nocturnas de su tía, también cuando Egor afirma ante Nazarie que no sabe si está realmente enamorado de Sanda y en la tercera escena del segundo acto (baile de los fantasmas), integrando el *falso canon* como elemento central.

6.4. La organización melódico-estructural

Luis de Pablo reconsideró el papel de la melodía en sus composiciones, en un momento en el que sus partituras se constituían a través de líneas, puntos y manchas coloreadas. A partir de una nueva reflexión, la melodía ha ido acaparando cada vez mayor atención en sus composiciones:

"escribir líneas melódicas a principios de los sesenta iba en contra de la música que yo deseaba hacer: lo que yo buscaba (y creo que he acabado por conseguirlo desde hace ya tiempo) era lograr unos criterios formales distintos, no apoyarme en ningún patrón formal que viniese de antes, buscar criterios de contraste y de lógica discursiva que no fueran los tradicionales. Sólo a partir de ahí es posible recuperar elementos históricos y, concretamente, el elemento lineal con su adecuado protagonismo" (Téllez 2006: 65).

En *La señorita Cristina*, Luis de Pablo rompe con la idea tradicional de representar la sensualidad a través de una línea cromática (38). Cuando ésta tiene lugar, representa el anhelo amoroso o el deseo frustrado y no se trata de un tema melódico puramente cromático, sino de una célula de dos notas a distancia de semitono en valores largos.

En la novela de Eliade hemos podido ver cómo la ordenación del espacio y del tiempo podía describirse en términos de la *simbología del centro*. Ahora, podemos seguir apuntando sobre la importancia que para las culturas ha tenido la idea de construir sobre un eje, puesto que la música no ha escapado nunca a esta manera de concebir su organización. Cualquier sistema antiguo o del macrocosmos contemporáneo tiene en su base constructiva la idea común de centralidad (39). Difieren los materiales sonoros, las adaptaciones de esa concepción a la necesidad técnica, cultural y expresiva de cada compositor, pero el concepto permanece (40).

Estructuralmente, la nota que aparece funcionando durante toda la ópera como eje, como polo central, es la nota Sol. Esta nota es de Cristina, pero la tiene Simina cuando actúa como su tía. De este modo, la música incrementa la idea de posesión, de corrupción. Suena Sol cuando Cristina va hacia la puerta de la habitación de Egor, y éste canta Sol al identificar el perfume de violetas. Es también el sonido sobre el que gira la melodía cuando Cristina aparece ante él y también el que utiliza Nazarie al mencionar el cadáver desaparecido de la protagonista. También será la nota central en los momentos de mayor sensualidad y erotismo, así como en la cumbre del éxtasis y en el momento más dramático sobre un Sol en tres octavas: cuando la Señora Moscu descubre el retrato de Cristina. Luis de Pablo confiesa que "no hay una caracterización de los personajes por cualquier materia temática. En lugar de temas hay un cierto predominio de alturas y de pequeñas células. La nota Sol es el polo alrededor del cual están construidas todas las tensiones armónicas. Se podría decir que es una ópera en Sol, ¡pero no en Sol mayor ni en Sol menor!" (de Volder 2000: 87).

El resto de notas sobre las que se organiza el material sonoro, pertenecen a los distintos personajes. Cada uno de ellos queda identificado por un sonido o célula en particular, lo que ofrece nuevos ejes sobre los que gira el discurso melódico de cada personaje. En Egor encontramos el doble centro Si-Sib (situación cromática) evocando las contradicciones del personaje e identificándose con él, tanto en sus conversaciones con Sanda como cuando Cristina pronuncia su nombre. Por el contrario, el profesor Nazarie se expresa tomando como eje una sola nota: Fa. Simina tiene como intervalo referente las

terceras Mi-Sol y Mi-Sol#; estos dos saltos de tercera menor y mayor se configuran dependiendo de la actitud de Simina: canta Mi-Sol cuando se manifiesta poseída por Cristina. Do# aparece como centro de dos escenas completas: las de las conversaciones que mantienen Nazarie y Egor en la habitación de éste último. Cuando el antropólogo le pregunte al pintor por sus creencias religiosas, la palabra *dios* sonará sobre su enarmónico (41), Reb, del mismo modo que lo hará la exclamación aterrada de Egor (*¡Dios mío!*); Reb es el polo sobre el que gira la línea melódica de Cristina cuando refuta su pasado relatado por Nazarie. También cuando Egor contempla a Cristina ya despierto.

La célula cromática más importante del *melos* es, sin duda, Fa#-Sol, interpretado en un largo *crescendo* del *pianissimo* al *fortissimo*. Es utilizado cuando al principio de la ópera Egor reconoce: "no me siento capaz de hacer nada, quizá se deba a este otoño incipiente", y para cerrar la ópera remitiendo a la causa de la desgana de Egor. La situación espacial musical más amplia está constituida por un Sol reproducido en cuatro octavas, mientras Cristina recita el poema *Hyperion* de Eminescu: "La ópera está llena de pequeños materiales que regresan constantemente. He utilizado los materiales de situación; hay por ejemplo una larga melodía que está casi enteramente al unísono y que sirve de transición entre las diferentes escenas, como un punto de referencia periódica" (de Volder 2000: 87).

6.5. La orquestación

Luis de Pablo ha recibido siempre grandes elogios por la magnífica orquestación de sus obras. Según el instrumento elegido, una misma melodía puede sonar muy diferente. El timbre, junto con la densidad, es uno de los valores musicales esenciales de ésta ópera. Tanto la propia crítica como los colaboradores, y hasta el mismo Luis de Pablo, destacan en este trabajo una cuidada orquestación, de la que lo más personal es la utilización de instrumentos propios del folclore junto con los tradicionales de la orquesta clásica. Los instrumentos que emplea como recurso especial son: ocarinas, flautas de pico y cajas destempladas y, dentro de la gama de instrumentos clásicos, la flauta grave.

Desde la Grecia Antigua, se ha considerado siempre la flauta como el instrumento representativo de *eros*. Ligada siempre a pasajes cargados de sensualidad, se han escrito para este instrumento numerosas melodías cromáticas para representar escenas bucólicas o amorosas, pero también debemos recordar que en el Barroco, se asociaba la flauta dulce a la muerte o a evocación de seres fabulosos. En esta ocasión, el timbre de la flauta travesera se funde con el de la ocarina en las apariciones de Cristina en la habitación de Egor. Esta fusión tímbrica es utilizada con mayor intensidad en el tercer acto, cuando Cristina va a cruzar la puerta de la habitación de Egor, con la intención de culminar su hora de amor con él.

En las escenas donde se quiere poner en relieve que Cristina es una muerta, la orquestación se elabora con todo el conjunto de flautas y ocarinas. Las notas atemperadas de la ocarina chocan con los instrumentos de la orquesta clásica, representando la intersección de lo natural y lo sobrenatural. Volvemos a encontrar, en este punto, un nuevo vínculo con lo femenino en el tema de la orquestación: la correspondencia de los registros de estos instrumentos de viento y los de la voz femenina. Por otro lado, también la elección de otros timbres se relaciona con un tema fundamental del relato: la muerte es orquestada utilizando como instrumentos de percusión las cajas destempladas, recordando aquellas que preceden a los condenados a muerte en los actos públicos del siglo XVIII.

La maestría de la adecuación instrumental radica, principalmente, en que nunca interfiera en la audición y comprensión de una línea melódica. En *La señorita Cristina* de Luis de Pablo se mantiene un equilibrio constante entre la conversación de los personajes y los cambios de orquestación, que se producen sin cesar, formando un verdadero caleidoscopio de colores sonoros y atmósferas diversas, en el seno predominante de un hipnotismo seductor. Sirva como ejemplo de estas combinaciones y variaciones tímbricas, la presencia única de los instrumentos de cuerda en la escena de apertura del primer acto, que crean, de forma austera, el ambiente onírico que va a respirarse desde el principio y que se irá transformando al hilo de las sugerencias sonoras/visuales de esta *ópera fantástica*.

7. Cristina/Cristina

Contamos con numerosos estudios sociológicos en torno a la ópera de todas las épocas y estilos. Musicólogos, historiadores, sociólogos, antropólogos, etnólogos se han interesado por el fenómeno que supone el teatro musical, mucho más si es elevado a la categoría del género operístico, encontrando sus raíces más antiguas y profundas en los rituales ancestrales. Así mismo, dentro de la Musicología, o de forma periférica, algunos de los estudios feministas han incidido en el papel estereotipado de las protagonistas (McClary 1991, 1992). De Pablo, declaró previamente al estreno de *La señorita Cristina*: "Creo que esta ópera debería ser favorita de las feministas porque es una de las primeras veces en que hay un hombre objeto, al que Cristina quiere utilizar y punto" (Banús 2001). Nada más lejos de la realidad. Las palabras de Luis de Pablo, en mi opinión totalmente superficiales, banales, parecen indicar que las mujeres, concretamente las feministas, buscamos venganza. Por el contrario, lo que existe es un deseo en el ámbito plural de la mujer, también en la mayoría de corrientes feministas (Iniesta (ed.) 2011b): un deseo de equilibrio, de articulación equitativa de los elementos de la relación dialógica femenino/masculino. Sumándonos a Susan Campos, la crítica feminista no significa que debamos pasar "de un mito patriarcal a un mito feminista. El asunto es crear espacios para las personas" (Campos 2006).

En nuestra opinión, en nada favorece a la sociedad insistir en la elección de argumentos literarios en los que la protagonista femenina siga siendo un arquetipo lamentable, un estereotipo del mal, desfasado además (42). Como abordamos en otro lugar (Iniesta 2011a: 4-5), los comportamientos de un arquetipo, establecidos previamente como modelo, se resuelven en canon paradigmático y generan estereotipos. Mitos y arquetipos cumplen la misión de transportar y mantener "modelos androcéntricos y patriarcales sobre las características de uno y otro sexo, sobre lo que se debe hacer y lo proscrito para cada uno de ellos" (Guil 1999: 100). La palabra transporta con ella "toda la fuerza emotiva, todo el calor o el horror de la cosa que evoca" (Morin 1974^a: 99). Componer sobre una elección dramática, en este caso sobre *La señorita Cristina*, implica asumir, también, que ni la trasgresión, ni la evolución musical de la que se presume están de acuerdo con la colaboración, tan directa como obsoleta, de Luis de Pablo (y de numerosísimos compositores actuales) para la permanencia del arquetipo de *mujer fatal*, máxime el horizonte cuasi infinito tanto de posibilidades musicales (43) como literarias.

Nicolas Darbon nos recuerda lo que Adolphe Appia, más cerca de Dalcroze que de Wagner, declaraba sobre ciertos aspectos de la música en *La obra de arte viviente*: "el ritmo, los movimientos tienen virtudes pedagógicas, 'la música está en el hombre', corporal, interior; acercar el público y el actor en la acción colectiva, suprimir las fronteras, los muros, partir de los procesos naturales para mudarlos en arte: la síntesis se cumple en sí, la música es viviente, vuelve a las fuentes, es 'la expresión inmediata de los sentimientos'" (Darbon 2006: 3). Discutir sobre los sentimientos que provoca la música no es nuestro cometido aquí, pero atendiendo a este poder de la música, podemos apuntar lo que nos parece un resultado sociológico importante fruto de nuestro análisis. A modo de síntesis emergente, que no de reducción, la Cristina *diva* retroactúa sobre la Cristina literaria generando un bucle entre ellas: Cristina/Cristina. Nuestra perversa vampira se torna más poderosa todavía, potenciada por la música sensorial/sensacional de Luis de Pablo y, al volver al texto tras la recepción operística, a través de nuestros sentidos conmovidos por la belleza de lo sonoro organizado, Cristina se eleva triunfante como arquetipo de *lamia*. Y Lilith permanece entre nosotros. Sus influencias simbólicas hacen *retro-ceder* a los débiles valores bio-socio-antropológicos de algunos individuos.

No sería en ningún caso desafortunado recordar lo que para Mallarmé debía ser la poesía: "una ruptura con todas nuestras costumbres y, antes que nada, con todas nuestras costumbres poéticas" (Bachelard 1985: 159) y apostar, de este modo, por una "movilidad imaginaria", que nos traslade hacia otros puntos de vista que no sean potenciadores de mitos machistas caducos. Pudiendo parecer inocente la elección de un argumento para la elaboración de un libreto, la ópera deviene, hoy y siempre, como un ritual hecho de

momentos mágicos y, como Morin concluye, la acción propiamente mágica la constituye "el rito de evocación a través de la imagen, el rito de posesión sobre la imagen (hechizo)" (Morin 1974b: 120). Si las imágenes rememoradas, simbólicas, devienen esquema signifiante (imagen mental), a través de esta imagen de la mujer que crea la ópera se perpetúa por analogías el esquema arquetípico de *mujer fatal*, enmascarado por la trasgresión de un lenguaje musical evolucionado, desarrollado a base de superaciones sintáctico-gramaticales musicales y que parten de continuas reflexiones. "Signos, símbolos e imágenes constituyen una esfera noológica específica que circundará a modo de nube el progreso de la humanidad" (Morin 1974b: 120), esperemos que algún día se unan las evoluciones en el terreno musical-operístico, aunque haya que seguir recordando las retroalimentaciones, los movimientos en bucle de los *dos sexos de nuestro espíritu*.

Notas

1. El término *fantástico* alude a la definición de Tzvetan Todorov: "La ambigüedad se mantiene hasta el final de la aventura: ¿Realidad o sueño? ¿Verdad o ilusión? De este modo nos vemos arrastrados al corazón de lo fantástico. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. Desde el momento que escogemos una o la otra, abandonamos lo fantástico para entrar en un género vecino, lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la duda experimentada por un ser que sólo conoce las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural" (Todorov 1974: 34). Todorov, en *Introducción a la literatura fantástica*, establece las diferencias por categorías dentro de la ficción no-realista: lo maravilloso, lo insólito y lo fantástico. Cada género se basa en la forma de explicar los elementos sobrenaturales que caracterizan su manera de narración. Para Todorov, el género fantástico se encuentra entre lo insólito y lo maravilloso y sólo se mantiene el efecto fantástico mientras el lector duda entre una explicación racional y una explicación irracional. Así mismo, rechaza el que un texto permanezca fantástico una vez acabada la narración: es insólito si tiene explicación y maravilloso si no la tiene. Según él, lo fantástico no ocupa más que "el tiempo de una incertidumbre", hasta que el lector opte por una solución u otra. La tradición oral de carácter folclórico y sus relatos sobrenaturales han sido fundamentales en el estudio del nacimiento del género fantástico. Podemos considerar dos figuras como precursoras principales de este género literario: el británico Matthew Gregory Lewis (1775-1818) (*El monje*, 1796) y el escritor y músico alemán E. T. A. Hoffmann (1776-1822) (*La caldera de oro* y, considerado el primer cuento fantástico de Hoffmann, *Las minas de Falún*).

2. Con el *Drácula* de Stoker (1887), el arquetipo del vampiro se transforma en un mito sexual, viendo muchos en los colmillos la simbología de la penetración sexual masculina. (Alcalá 2009; Kimberly s/f). Los actos sexuales son un ingrediente imprescindible de los relatos literarios vampíricos a partir del siglo XVIII. Puede leerse a Goethe, Lord Byron, John Kyats, Polidori, James Malcom Rymer, Edgar Allan Poe, Théophile Gautier, Sheridan Le Fanu, Tolstói, Paul Féval, Bram Stoker, Frederick Thomas Saberhagen, Anne Rice o Stephen King. "Otros han visto en el propio folclore del vampiro numerosos elementos con formas o significados sexuales. Tanto como para hacer de la sexualidad uno de los múltiples factores que contribuyeron a la creación de los vampiros. Algunas opiniones hablan de la estaca con la que se traspasa al muerto como si de un símbolo fálico se tratara. La decapitación, otro método para acabar con el vampiro, es interpretada por Freud en el psicoanálisis como castración. El fuego y la relación con la sexualidad también se ha mencionado (...) en un terreno más ficticio (...) el vampiro se carga de gran simbología erótica y, en opinión de algunos, pornográfica" (Indurain-Urbiola 2006: 172-173).

3. Para Eliade supuso tan sólo el pago material de un *lei* simbólico, pero años más tarde, se utilizaría este juicio como argumento a favor de las acusaciones que sobre él se vertieron como antisemita. Eliade se vinculará con su "maestro intelectual": el filósofo Nae Ionescu, cuyo pensamiento se radicalizó con en el

tiempo, desde el conservadurismo hasta tomar posiciones fascistas. En la década de 1980, Eliade fue duramente criticado por sus vínculos con la Guardia de Hierro, su antisemitismo de juventud (se puede apreciar en sus novelas iniciales y en sus diarios) y sus posturas de ultraderecha, propias de la Rumania de 1920-1939. Sin embargo, en Chicago tuvo muchos alumnos universitarios de origen judío que lo defendieron de estas acusaciones (véase Ochoa de Eribe 2009). "El idealismo que vendrá a las ciudades desde el campo y las montañas, se plasmará políticamente en un movimiento nacionalista llamado "Legión de San Miguel Arcángel", conocido posteriormente como "Guardia de Hierro Rumana", liderada por un enérgico hombre: Corneliu Codreanu. Lo fundamental de este grupo, que como intuyó Julius Evola tenía aspectos de una Orden medieval, es el deseo de una nueva Rumania, heroica y libre de la corruptela de los viejos políticos. Esta nueva Rumania necesariamente requería de lo mejor de la cultura rumana. Y así, la espiritualidad ortodoxa, el heroísmo, el folclore, el amor a los bosques y la naturaleza, serían elementos que darían vida a esta nueva Patria" (Fritz 2009: 5). "Todos los representantes del pensamiento tradicional (...), no alimentaban esperanza en la renovación cósmica o social antes de la desintegración del mundo moderno, pensando (...) que era posible contener esta desintegración sosteniendo movimientos políticos o metapolíticos de revuelta contra el mundo moderno" (Mutti 2009: 27-28). Es de interesante consulta la carta escrita por Eliade al cabalista judío, e íntimo amigo suyo, Gherson Sholem, en la que se retracta de su *pasado*.

4. Las funciones en el Real de *La señorita Cristina* fueron los días 10, 12, 13, 14, 16, 17 y 18 de febrero, con un reparto encabezado por la *mezzosoprano* norteamericana Victoria Livengood (Cristina), la soprano milanese Luisa Castellani (Sanda), la francesa Sylvie Sullé (señora Moscu) y el barcelonés Francesc Garrigosa Massana (Egor).

5. El precio de las entradas oscilaba entre los 12 y los 150 euros, que por lo visto no llegó a aprovechar la mayor parte de público, puesto que a la vuelta del descaso, tras el segundo acto, se vio mermada en gran medida la concurrencia.

6. Véase Salas 2001; Berbate 2001; Romero 2000.

7. Flautas de pico y ocarinas.

8. Este acto de placer, al contemplar el dolor infringido a un ser humano por otro, también forma parte del relato histórico de Vlad Tepes Draculea "El Empalador", en opinión de muchos, personaje en el que se inspiró Bram Stoker para la creación de *Drácula*. Cuentan las fuentes históricas que, como escarmiento, Tepes empaló a 500 personas e hizo servir la comida a sus invitados delante del "espectáculo". Elizabeth Báthory, la "condesa sangrienta" de los Cárpatos, dicen que disfrutaba excitándose sexualmente viendo torturar a sus doncellas. Véase Märtin 2000. "El torturador goza de los placeres conjugados del asesinato y de la esclavización. La confesión que trata de obtenerse por medio de la tortura no es otra cosa que el: "tú eres un rey, yo soy una basura". (...) la tortura fue el placer de los príncipes" (Morin 1974a: 71).

9. "Eliade pone cierto énfasis en lo que son los elementos más típicamente rumanos de la obra de Eminescu: cierto sentimiento de soledad metafísica y una inefable nostalgia rumana (que, casualmente, se parece a la saudade portuguesa). El pesimismo de Eminescu tiene su origen en una visión trágica de la existencia, pero guarda más relación con la calma resignación de los dacios que con el pesimismo de los románticos de su época" (Fratecelli 2003: 175).

10. "¿En qué espacio viven nuestros sueños? ¿Cuál es el dinamismo de nuestra vida nocturna? ¿Es en verdad el espacio de nuestro sueño un espacio de reposo? ¿No tendría más bien un movimiento incesante y confuso?" (Bachelard 1985: 197).

11. Hierofanía de lo sagrado, en este caso de las antagonistas, complementarias y concurrentes fuerzas del mal.

12. "Todo territorio que se ocupa con el fin de habitarlo o de utilizarlo como "espacio vital" es previamente transformado de "caos" en "cosmos"; es decir, que, por efecto del ritual, se le confiere una "forma" que lo convierte en real" (Eliade 2003: 20).

13. "La cosmogonía comporta igualmente la creación del tiempo" (Eliade 1998: 58).

14. Título del tercer ensayo de Eliade en *La isla de Eutanasius* (Eliade 2005).

15. Los rumanos eran originariamente pastores nómadas que colonizaron Transilvania en el siglo XV. Eran el grupo étnico más numeroso, pero carecían de derechos políticos. Los cuatro grupos étnicos principales de Rumania eran los rumanos, los húngaros, los *szkler* y los sajones. Véase Márton 2000: 25-27.

16. Charla dictada por Sergio Fritz el 28 agosto de 2007 en la Biblioteca del Congreso de Buenos Aires, con motivo de la "Semana Guenoniana de Buenos Aires 2007", la cual tuvo como motivo central, además de la obra de René Guénon, el primer centenario del nacimiento de Eliade.

17. Eliade llama "cristianismo cósmico" a la supervivencia de lo ancestral en Rumania, "es decir, una visión cristiana más hermética, si se nos permite la expresión, que integra los mitos anteriores y lo numinoso del paisaje rumano" (Fritz 2009: 3).

18. Eliade dedicará un texto a su patria, llamado "Los rumanos. Latinos de Oriente", publicado en Lisboa en 1943. Rumania y, especialmente, Bucarest serán el contexto de sus novelas y relatos.

19. El nombre se traduce por "la poderosa" o "la potente" y simbolizó también la guerra. Su culto, centrado en Menfis, se difundía con ella en solitario o formando tríada con Ptah, su esposo, y con su hijo Nefertum. Hathor-Sekhmet adoptó la cabeza de una leona, cubierta con una peluca y coronada por el disco solar y el Áureo; en la mano izquierda tiene el Onch, símbolo de la vida eterna.

20. La publicación completa de los textos pertenecientes a las tumbas de Sethy I, Ramsés II y Ramsés III aparece en la obra de Erik Hornung, *Der ägyptische Mythos von der Himmelskuh* (1982), el mejor y más completo estudio sobre el mito realizado hasta el momento. En *Egyptian reading Book*, de A. de Buck sólo aparece reproducido el texto correspondiente a la leyenda de "La destrucción de la humanidad", en la versión de la tumba de Sethy I. En la red se pueden encontrar las traducciones realizadas por Piankoff, Lalouette y Hornung, junto con los jeroglíficos correspondientes a la tumba KV 17, en la página de Raymond Monfort, dedicada por entero a Sethy I.

<http://sethy1.free.fr/vache.html>

Para una bibliografía completa del tema, véase el sitio

<http://www.egiptologia.org/>

21. Para Jung, el vampiro es uno de los principales arquetipos de la psique humana y lo asocia con la imagen de la "sombra" (uno de los más negativos de entre todos los arquetipos), considerando su importancia emocional y psicológica para los seres humanos, explicando su presencia continua en la literatura. Por su parte, Freud aborda con respecto al vampirismo la neurosis obsesiva, (en *The case of the Rat Man*, de 1909) el canibalismo en el seno de la infancia (*Three essays on the theory of sexuality*, revisión de 1915) y con relación a los objetos perdidos (*Totem and taboo*, de 1913), esperando encontrar en la fantasía vampírica algunas contribuciones a la explicación al desarrollo psicosexual individual desde las estructuras psíquicas (*id, ego, super-ego*). "Vampire fantasies can be conscious or unconscious -or both" (Gottlieb 1991: 46).

22. "Los muertos -me explica una vidente- son semejantes a los vivos, salvo que están muertos, eso es todo" (Morin 1974a: 174).

23. Este dato es interesante, ya que la sombra y el reflejo se consideran como un doble y el vampiro,

siendo el doble del muerto, si se reflejara en un espejo o proyectara sombra, se produciría un desdoblamiento del doble, algo así como *el doble del doble* o un *metadoble*.

24. De ahí que se les haya denominado "vampiros" a unos animales mamíferos de unos 30 cm de envergadura y que presentan hocico con excrecencias, pelo muy fino, bastante largo y dentadura formada por 24 dientes, entre los que destacan un par de incisivos muy desarrollados y afilados, con los que abren heridas en la piel de los animales domésticos o de las *aves de corral*, e incluso en el hombre, a través de las cuales succionan la sangre. Si bien la sangría que ocasionan no suele ser grave, pueden transmitir al ganado enfermedades peligrosas, como la rabia y el mal de caderas. Viven en las selvas de América Central y Meridional (todas las especies de vampiros son americanas). "Apenas cae la noche, aproximadamente entre las 6:30 y 8:15 pm, es la hora de mayor actividad alimentaria de los vampiros, registran también el comportamiento alimentario a altas horas de las noches oscuras, pero en menor intensidad. Cuando los vampiros *Desmodus rotundus* atacan a los bovinos y otros animales mayores, la zona anatómica donde con más frecuencia pican es la superficie basal de la oreja, el cuello, la paleta, la base del rabo, etc. El desgarramiento del tejido cutáneo muscular, lo realizan en forma de sacabocado, previa ubicación del vaso sanguíneo por palpación con la lengua. La dimensión de la lesión varía entre 3 a 5 mm de diámetro, la que permite fluir la sangre por largo rato, de 30 a 40 minutos. Según parece, la saliva contiene la enzima anticoagulante denominada *desmodasa*, que hace fluir durante este tiempo la sangre, en este lapso el vampiro coloca su lengua en la herida sangrante, lo que asegura un contacto íntimo y prolongado entre la saliva y el tejido desgarrado de su presa. Contacto suficiente para transmitir la rabia u otras enfermedades infecciosas de las que son portadoras" (Instituto Iberoamericano de cooperación para la agricultura. Oficina de Perú 1985: 29).

25. "Para quien se espiritualiza, la purificación posee un extraño dulzor y la conciencia de la pureza prodiga una extraña luz. Sólo la purificación nos permite dialectizar, sin destruirla, la fidelidad de un amor profundo. Aunque abandone una pesada masa de materia y de fuego, la purificación tiene más posibilidades, y no menos, que el impulso natural. Sólo un *amor purificado* es capaz de hallazgos afectuosos. Este amor es *individualizante*" (Bachelard 1966: 112).

26. Después de pronunciarse de esta manera, en la parte final de la novela, se dará una escena de cierta confusión donde el Doctor verá a Egor paseando por el bosque colindante a la casa y dirá que está seguro de que lo ha visto con una mujer elegantemente vestida.

27. Sanda, inducida por Cristina, intentará acabar con su vida saltando por la ventana de su habitación.

28. Fecha de alguna manera autobiográfica, ya que el año de la muerte de Cristina coincide con el del nacimiento de Mircea Eliade.

29. "La luna es el primer muerto. Durante tres noches desaparece en el cielo, pero al cuarto día renace, y como ella, los muertos adquirirán un nuevo modo de existencia" (Eliade 2000a: 276).

30. Debemos destacar aquí, que cuando se aproxime el desenlace de la trama, con Sanda agonizante, serán llamadas las mujeres de la aldea para que realicen los ritos de purificación. Con ello, Eliade nos recuerda el papel de la mujer en la conservación de las tradiciones mortuorias, extendiendo, así, el *universo femenino* de la novela.

31. "Es probable que la ideología chamánica haya desempeñado cierto papel en la difusión del número 7. Al Gahs cree que el conjunto mítico-cultural del antepasado lunar tiene relación con los ídolos con siete cortaduras y el Árbol-Humanidad de siete ramas..." (Eliade 2001: 224).

32. "El ceremonial tántrico concede generalmente una importancia capital a la mujer y a las divinidades femeninas; en este caso, la correspondencia entre las estructuras lunar y femenina es perfecta" (Eliade 2000a: 283).

33. "Un ciclo cósmico comprende una 'creación', una 'existencia' y un 'retorno al caos'". (Eliade 2000a: 570).
34. Entrevista realizada a Luis de Pablo con motivo de la concesión al compositor de la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes en 2005. En 2009, recibió el galardón considerado el Cervantes de la música, el premio iberoamericano "Tomás Luis de Vitoria", como distinción a su trayectoria profesional. El 19 y 20 de junio de 2010, los Teatros del Canal acogieron una programación monográfica en homenaje a Halffter y de Pablo por su 80 aniversario: dos conciertos a cargo de la ORCAM, con obras de sendos compositores, además de una muestra comisariada por José Luis Téllez con programas, imágenes y partituras de ambos artistas.
35. La ópera, a diferencia de la novela, no concluye con la destrucción de la vampira al clavar Egor sobre la tumba de Cristina, en el sótano, una estaca en el corazón, sino con el incendio y un Egor atormentado, debilitado, que no se recupera como héroe.
36. Egor: ¡Quiero ser uno en ti, desfallecer en ti, perderme en ti y por ti...!
Juan de la Cruz: *El que allí llega de verso / de sí mismo desfallece / (...)* Fragmento de *Copla*.
Cristina: ¡Gustemos el mosto de granadas, unidos siempre!
Juan de la Cruz: ... *y el mosto de granadas gustaremos*. Fragmento de *Cántico espiritual*.
37. El término italiano *aria* significa *aire* en castellano. Esta pieza musical se compone para cantante solista con acompañamiento, bien de uno, bien de varios instrumentos o de la orquesta.
38. El cromatismo se produce cuando se sitúan dos notas contiguas a la menor distancia que existe entre dos sonidos temperados: el semitono (por ejemplo fa#-sol).
39. "Hay una 'huella histórica' (si tenemos en cuenta también las circunstancias pretonales) en la idea de *centro*, una especie de necesidad en el discurso musical expresada como señal indeleble en el proceso evolutivo de los sistemas" (Catalán 2003: 93).
40. Algunos sistemas con nombres tan sugerentes como el "sistema de ejes" de Bartok o el "sistema central" de Alois Hába.
41. La enarmonía es el fenómeno por el cual suenan exactamente igual dos sonidos de diferente nombre y función en la organización.
42. "En realidad, la desigualdad de la relación hombre-mujer, si se la toma en serio, nos obliga a reconciliar el sistema antropológico" (Morin 2010: 75).
43. "Lo que parece evidente es que la burbuja en la cual obraron los compositores líricos ha devenido una esfera espacio-temporal, poli-estilística y meta-histórica". El pluralismo encuentra sus orígenes bastante atrás en la historia, oscilando entre sincretismo y eclecticismo, optando por tal o tal utilización del material: asimilación, (re)apropiación, conjugación, yuxtaposición, composición" (Darbon 2006: 4).

Bibliografía

Aguirre, Felipe
2006 *Historia de las itinerancias gitanas: de la India a Andalucía*. Zaragoza, Institución Fernando El Católico.

Alcalá, César

2009 *Todo lo que debe saber sobre los vampiros*. Barcelona, Belaqva.

Bachelard, Gaston

1965 *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica.

1966 *Psicoanálisis del fuego*. Madrid, Alianza.

1985 *El derecho de soñar*. México, Fondo de Cultura Económica.

Catalán, Teresa

2003 *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

Campos, Susan

2006 "¿Directoras de Orquesta o mujeres directoras?":

<http://susancampos.blogspot.com/2006/04/directoras-de-orquesta-o-mujeres.html>

Charles Soler, Agustí

2002 *Análisis de la música del siglo XX*. Valencia, Rivera Editores.

Darbon, Nicolas

2006 "L'opéra postmoderne la quête de l'unitas multiplex". *Labyrinthe* (France), *Thèmes* n° 10: 65-82.

En Internet:

<http://revuelabyrinthe.org/document1198.html>

de Pablo, Luis

1968 *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid, Ciencia Nueva.

de Volder, Piet

1987 *Encuentro con Luis de Pablo: ensayos y entrevistas*. Ensayo preliminar José Luis García del Busto. Madrid, Fundación Autor.

2000 "La señorita Cristina. Una música de cámara explosiva". *La señorita Cristina*. Madrid, Teatro Real.

Eliade, Mircea

1968 *Mito y realidad*. Barcelona, Labor.

1980 *La prueba del laberinto*. Madrid, Ediciones Cristiandad.

1983 *Memoria I. 1907-1937. Las promesas del equinoccio*. Madrid, Taurus.

1985 *De Zalmoxis a Gengis-Khan. Religiones y folklore de Dacia y de la Europa oriental*. Madrid, Ediciones Cristiandad.

1994 *La señorita Cristina*. Barcelona, Lumen.

1995 *El vuelo mágico*. Madrid, Siruela.

1998 *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós.

2000a *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid, Ediciones Cristiandad.

2000b *Diario portugués*. Barcelona, Kairós.

2001 *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.

2003 *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza.

2005 *La isla de Eutanasius*. Madrid, Trotta.

Fratecelli, Barbara

2003 "Mircea Eliade en Portugal y sus escritos: Eminescu y Camões", *Revista de Filología Románica* (Madrid), núm. 20:175.

Fritz Roa, Sergio

2009. "Paisaje espiritual de Mircea Eliade", *Bajo los hielos* (Chile), n° 19.

<http://www.bajoloshielos.cl/19fritz.pdf>

Guil Bozal, Ana

1999 "El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer", *Comunicar* (España) nº 12: 95-100.

Gottlieb, Richard M.

1991 "The European Vampire: Applied Psychoanalysis and Applied Legend", *Folklore Forum* (New York), 24, 2: 39-61.

Indurain, Noelia (y Óscar Urbiola)

2006. *Vampiros. El mito de los no muertos*. Barcelona, Susaeta.

Iniesta Masmano, Rosa

2010 "Epistemología compleja del sistema tonal (II) -El crecimiento orgánico-", *Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, nº 3. Publicaciones de la Universidad de Valencia-Rivera Editores: 87-102.

2011a "Directoras de orquesta: desarrollo y práctica del liderazgo. *TRANS. Dossier feminismo musical*. En prensa.

2011b (ed.) *Mujer versus música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*. Valencia. Rivera Editores.

Instituto Iberoamericano de Cooperación para la Agricultura. Oficina de Perú

1985 *Epidemiología de la rabia en El Perú*. Lima, Bib. Orton IICA / CATIE (colecc. Misceláneas, nº 571).

Kimberley, Steven

s/f "A Psychological Analysis of the Vampire Myth", *Estro: Essex Student Research Online*, vol. 1 (1): 38-44. En Internet:

<http://www.essex.ac.uk/journals/estro/docs/issue1/Vampire.pdf>

Llinares, Joan B.

2006 "Antropología de la religión y literatura: el relato 'Adio!...' de Mircea Eliade", *Thémata. Revista de Filosofía* (Universidad de Sevilla, España), nº 37: 285-297.

McClary, Susan

1991 *Feminine Endings: Music, Gender, & Sexuality*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

1992 *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge, Cambridge University Press.

Märtin, Ralf-Peter

2000 *Los "Drácula"*. Barcelona, Tusquets.

Morin, Edgar

1974a *El hombre y la muerte*. Barcelona, Kairós.

1974b *El paradigma perdido*. Barcelona, Kairós.

1988 *El conocimiento del conocimiento*. Madrid, Cátedra.

2010 *Pensar la complejidad*. Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia.

Mutti, Claudio

2009 *Mircea Eliade y la Guardia de Hierro*. Barcelona, Ediciones Nueva República.

Ochoa de Eribe, Marian

2009 Prólogo a *Novela del adolescente miope y Gaudeamus* de Mircea Eliade. Madrid, Impedimenta.

Sanan, Margaret L.

1999 "Perspectivas psicológicas sobre la mitología del vampiro", en J. Gordon Melton, *The Vampire Book: The Encyclopedia of the Undead*. Visible Ink Press.

<http://www.answers.com/topic/psychological-perspectives-on-vampire-mythology>

Sebastian, Mihail
2003 *Diario (1935-1944)*. Barcelona, Destino.

Stoker, Bram
1897 *Drácula*. Barcelona, Mondadori.

Téllez, José Luis
2006. "Conversando con Luis de Pablo", *Minerva I* (Madrid):
<http://www.circulobellasartes.com>

Todorov, Tzvetan
1974 *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

En la prensa escrita

Banús, Rafael
2001 "El sábado se estrena *La señorita Cristina*", *El Mundo. El Cultural.es*, 7 de febrero. Disponible en:
<http://www.elcultural.es/Arte/>

Berbate, Arantxa
2001 *Diario de Pontevedra*, Pontevedra. Sección "Cultura", 2 de febrero: 64.

Gabiña, Susana
2001 *ABC Cultural*. Sección "Cultura", 1 de febrero: 49.

González Mira, Pedro
2001 *Guía del Ocio*. Sección "Cultura", 9 de febrero: 23.

Insua, Miguel
2001 *Reportaje para Zero*, febrero.

Llorente, Juan Antonio
2001 *Tiempo*, Madrid. Sección "Sociedad", 12 de febrero: 74-75.

Nieva, Francisco
2001 *La Razón*, Madrid. Sección "Opinión", 4 de febrero: 5.

Salas, Roger
2001 *El País*, Madrid. Sección "Espectáculos", 8 de febrero: 38.

Romero, Justo
2000 *El Mundo*, Sevilla, 19 de febrero:

Recibido: 14 enero 2011 | Aceptado: 15 febrero 2011 | Publicado: 2011-02

