

## LOS ESPACIOS FUGADOS EN “JONI MITCHELL ESTABA CANTANDO BLUE”

DE KARLA SUÁREZ

*The narrative spaces in the story "Joni Mitchell estaba cantando Blue" de Karla Suárez*

CÁNDIDO PINO LAGO  
UNIVERSIDAD DE ALICANTE  
candidopinolago@gmail.com

**Resumen:** El artículo analiza los espacios narrativos y musicales en el relato "Joni Mitchell estaba cantando Blue", incluido en la colección *Carroza para actores* de la escritora cubana Karla Suárez, que nos sumerge en un mundo donde música y literatura influyen en el desarrollo vital de los personajes de la historia. Historia anónima y universal, bajo la estructura de drama o sinfonía musical, donde aspectos sociales y temáticos se hilvanan con la melodía tenaz de un lenguaje sobrio y donde aspectos musicales juegan un papel esencial para su comprensión y disposición. He aquí el habitáculo perfecto para que espacio y ritmo formen un todo armónico.

**Palabras clave:** Literatura, cuento, música, espacio, Karla Suárez

**Abstract:** The article analyzes the narrative and musical spaces in the story "Joni Mitchell estaba cantando Blue", included in the collection *Carroza para actores* from Cuban writer Karla Suárez, which plunges us into a world where music and literature influence the development of vital characters in the story. Anonymous and universal history, under the structure of drama or musical symphony, where social and thematic aspects tacked tenacious melody with a sober language and musical aspects which play an essential role in understanding and disposition. Here's the perfect space and rhythm to form a harmonious whole.

**Keywords:** literature, story, music, space, Karla Suárez

*Carroza para actores* (2001), libro donde se incluye el relato "Joni Mitchell estaba cantando Blue" es más que un libro de cuentos. Como ha señalado Yannis Lobaina en su artículo "Una gran sinfonía cosmopolita y desordenada", la obra se caracteriza por una lectura *in crescendo* cuya división en movimientos o actos establece, sin fisuras, una fructífera relación entre los espacios narrativos y los espacios musicales en doce relatos, compilados bajo cuatro estructuras musicales: *Allegro ma non troppo*, *Adagio*, *Andante* y *Andante Cantabile*.

*Allegro ma non troppo* reúne tres cuentos que nos hacen reflexionar sobre la libertad personal. *Adagio* recoge relatos que "nos hablan sobre la incesante búsqueda de realización personal, la falta de comunicación y la soledad de los hombres" (Lobaina: 2011). *Andante* señala "la mitad del libro [...]. Aquí las historias marcan el ritmo que tendrán los cuentos [...] rupturas, coplas, encuentros marcados con desencuentros, felicidad, miedos, toda una amalgama de sentimientos" (Lobaina: 2011). Y, por último, *Andante cantabile* concentra las experiencias vitales de diversos personajes, cuya vida "será la protagonista de la historia. Vidas marcadas por el dolor, el sufrimiento, las ganas de ser, la frustración o el deseo de amar y ser amado" (Lobaina: 2011).

Los protagonistas son anónimos y se enaltecen en la página de "Créditos" situada al comienzo del libro, donde Karla Suárez establece como personajes de sus historias a sujetos gramaticales: "Yo" soy "Tú", "Él" es "Ella", "Nosotros" somos "Vosotros" y "Ellos" son "Todos". Historias y personajes enigmáticos, oscuros, a los que la autora confiere protagonismo absoluto al afirmar:

Cómo nacen las historias es siempre un misterio, pero más misterioso aún es cómo nos dejamos llevar por ellas y caemos en la trampa de los personajes que, mientras más pasa el tiempo, más crece mi sospecha de que en realidad son ellos quienes existen y el escritor no es más que una ficción, obra de sus mentes [...] Digamos que una especie de médium o de moderno esclavo al servicio de los seres que habitan la verdadera realidad. (Suárez: 2007)

En *Carroza para actores*, los diferentes personajes manifiestan miedos, opresiones, insatisfacciones o reclamos anónimos. Son miembros de una sociedad, que podrían ser todas, en una ciudad que podría ser muchas, invadida por músicas que aportan sonoridad al texto literario y sirven, al igual que hace la percusión en una orquesta, de colchón musical; y en donde temas como el amor, la desilusión, el hambre, la homosexualidad, la incompreensión, el miedo o la persecución a artistas se hilvanan bajo fúnebre apariencia sinfónica. Y es en este escenario cosmopolita, múltiple y musical, donde confluyen los espacios fugados que dan título a este artículo, y en donde los diferentes espacios narrativos y musicales son tema de texturas, de percepciones pero, también, son la melodía que argumenta y profundiza en la relación entre literatura y música, aparentemente distantes pero que confluyen en un riguroso habitáculo

para su fusión: el cuento. En una entrevista concedida para el estudio de su obra, Karla Suárez establece una asociación muy significativa entre narrativa, matemáticas y música:

Para mí la música es fundamental [...] así que cómo no va a estar presente la música en mi literatura. En Carroza para actores los cuentos están clasificados por el estado de ánimo o de los personajes o que puedan generar en el lector y no vi nada más parecido a eso que una sinfonía con sus diferentes movimientos. Cuando escribo, parece que es una deformación profesional, no sé, pero siempre tengo en mente estructuras musicales que no son otra cosa que estructuras matemáticas. En mis novelas, por ejemplo, los capítulos suelen tener la misma cantidad de páginas, porque cada capítulo viene a ser como un compás donde entran la misma cantidad de notas, eso para mí es fundamental porque marca el ritmo de lectura. En Carroza, además, todos los cuentos son como pequeñas piezas que pertenecen al mismo conjunto, son historias mínimas de relacionamiento entre personas y muchos de los cuentos, tienen un exergo musical o una canción que va sonando. (Suárez a Pino Lago: 2013)

Son escasos los trabajos que han examinado la fecunda euritmia de ambas expresiones artísticas, y ello ha originado dificultades a la hora de hilvanar el nexo melódico-narrativo propuesto en el relato; obstaculizando nuestro análisis en el intento de modular palabras y novelar melodías desconocidas. Aceptamos de antemano, que el vínculo establecido entre música y literatura otorga categoría incorpórea a los lugares tangibles y esfera limitada a las eufonías, reconociendo el canto como eslabón de unión entre ambos espacios y la voz narrativa como expresión directa de sentimientos y emociones, territorio donde el sujeto deposita su energía y lo hace significativo en sí mismo, proporcionando "la posibilidad de que en una obra, un ritmo discursivo superficial y débil oculte el impulso de un ritmo catéctico como subtexto".<sup>1</sup>

Numerosos marcos teóricos han intentado esclarecer la naturaleza de las relaciones que se establecen entre música y literatura. Al preguntarnos qué mecanismos conformarían la prosa musical, o cuáles armonizarían la dimensión sonora del texto y afianzarían la estrecha relación existente entre música y relato, surgen los análisis de la teórica Leiling Chang, quien ahonda en los rasgos musicales presentes en la obra *Concierto barroco* de Alejo Carpentier, asegurando que despliega formas en el tiempo donde se "flexibiliza la función conceptual" de la palabra a través de una pluralidad que la acerca a la música; y establece la "resonancia y el ritmo lírico" como elementos esenciales tras la "exploración de los juegos lingüísticos de base sonora". En su propuesta afirma que "en estos fragmentos la importancia acordada a la significación precisa de las palabras es mínima. Se trata de una verdadera exploración

<sup>1</sup> Silvia Alonso recoge el concepto de *catexis*, surgido de las teorías psicoanalíticas expuestas por Lawrence Kramer en *Music and poetry. The Nineteenth Century and after*.

sonora, deconstrucción y reconstrucción de fonemas, sílabas y palabras" (Alonso, 2002: 20-21).

El filósofo y crítico literario Gaston Bachelard sostiene que "la imagen poética [...] surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad" para poner "libertad en el cuerpo mismo del lenguaje" (Bachelard, 1995: 9); defendiendo que una imagen aislada, un verso o una estrofa forman "espacios de lenguaje" que deberían ser estudiados. Precisamente Karla Suárez traslada, a través de la palabra, sonidos que aportan al lector un ambiente sonoro dentro de un espacio concreto al utilizar verbos, ruidos o sonidos específicos que forman parte de la propia psicología del personaje y que otorgan sonoridad al texto. Considera, además, que "el ritmo es fundamental [...] Una de mis obsesiones es que cada capítulo tenga más o menos la misma cantidad de páginas para que la lectura tenga el mismo ritmo [...] me interesa mucho la musicalidad de las palabras, es algo muy importante".<sup>2</sup>

Rosana Dalmonte propone tratar la cuestión estudiando el funcionamiento conjunto de una obra vocal, advirtiendo que la poesía y, por ende, la literatura comparten con la organización musical fenómenos rítmicos que ensalzan matices gramáticos, fonéticos y fonosimbólicos. Tonalidades argumentadas con la teoría de Gestalt cuyos postulados avalan la hipótesis de que la música expande las figuras gramaticales del texto. Esta rama de la psicología se ocupa de estudiar percepciones visuales, tratando de comprender la actitud y la conducta de los seres humanos ante las imágenes que encuentran a su alrededor. Se impone la idea del todo por encima de las partes. Se observa la capacidad narrativa de la música y que, según Jean-Jacques Nattiez, posibilita la existencia de un relato musical paralelo al relato literario. Tres son las razones de que su "modelo de la fuga" haya fascinado a numerosos novelistas:

el rigor del modelo creador que ofrece la fuga (forma musical con reglas altamente codificadas); la incitación que supone a una salida del orden lineal del relato tradicional (se juega con la simultaneidad de los diferentes acontecimientos) y, en un nivel distinto, la homología entre la esencia existencial de este tipo de novela y el significado de fuga. (Alonso, 2002: 17-18)

Nattiez, al igual que Milan Kundera en su libro *El arte de la novela*, considera que la fuga y el relato literario tienen en común los "cambios de espacios emocionales" (Kundera, 2007: 112); cambios en el nivel estésico y en el nivel poético que no solo nos proveen de una historia sino, también, de una "huella a partir de la cual el lector construye sus propias relaciones causales, que pueden corresponder o no a aquellas concebidas por el escritor" (Alonso, 2002: 136). De este modo, los planos superpuestos de lo real, de lo simbólico y de lo imaginado se suceden [...] y se solapan

---

<sup>2</sup> Fragmento extraído de la entrevista al programa "Cita con la Cultura" en la Feria del Libro de Miami en 2005.

parcialmente hasta el descubrimiento de la tonalidad buena (Alonso, 2002: 131).

Aunque el teórico moderno que ha ilustrado "con mayor lucidez la tendencia a la descripción de la música en forma de relato" ha sido Claude Lévi-Strauss. Sus estudios suponen "una concepción musical de la literatura y, a la vez, una concepción literaria de la música" y, así, como también ha hecho el relato, "la obra musical proporciona un sistema de desciframiento, un matiz de relaciones que filtra y organiza la experiencia vivida [...] No hay obra musical que no se abra con un problema y no tienda a su resolución" (Alonso, 2002: 18-19). Lévi-Strauss afirma, además, que hay obras que narran "sobre varios planos simultáneos una historia en realidad muy compleja, y a la cual hay que dar un desenlace" (Alonso, 2002: 128). En *Carroza para actores* estos planos se vinculan, coexisten con músicas que marcan el desarrollo narrativo de numerosos relatos pero, también, que los ruidos son parte esencial del todo prosístico.

En el primer movimiento del libro, *Allegro ma non troppo*, el relato "Joni Mitchell estaba cantando Blue" presenta la transcripción de parte de la letra de la canción "Blue Room Hejira", compuesta por la cantante norteamericana Joni Mitchell: *Blue, here is a shell of you/ Inside you'll hear a sigh/ A foggy hullaby/ There is your song from me.*<sup>3</sup>

Esta estrofa motiva la construcción de un cuento donde la voz narradora evoca un momento singular, presidido por una atmósfera nebulosa en un edificio cualquiera y en una habitación cualquiera, mientras se precipitan acontecimientos inevitables. Se establecen dos espacios delimitados: uno, habitado por la protagonista, y otro ocupado por Blue y la voz inconfundible de Joni Mitchell que sirve de refugio y desde donde se puede observar el exterior caótico, plagado de ruidos que colisionan y ensucian la armonía y quietud anheladas. Irritantes ruidos que, si bien complementan la ambientación sonora del relato haciendo partícipes de la función estructuradora de la narración a los elementos sonoros reales pareciera, también, que conforman un ensayo general buscando la afinación perfecta momentos antes de estrenar una pieza musical. Todo en un tiempo marcado por la duración del disco de Joni Mitchell y que actúa como válvula de escape en medio de la confusión generada:

En el pasillo estabas tú que caminabas de un lado a otro y volvías a empezar. Murmurabas frases entrecortadas y rabiosas [...] Mientras tanto yo era toda oídos (para Joni).

[...] Mientras el vecino de los bajos comenzó a golpear levemente porque en su techo se sentían pasos continuados [...] El tacón dio tal golpe en el techo del vecino que este no pudo hacer otra cosa que salir al balcón y pedir silencio a gritos [...] el niño de la vecina de al lado de nosotros [...] comenzó a llorar [...] la señora de al lado de nosotros [...] al sentir al bebé de los bajos y los gritos de los otros,

<sup>3</sup> *Blue* puede traducirse por *triste* o *azul* y es, también, una manera de nombrar la Oxycodona, droga opiácea. "*Blue/ Aquí hay un caparazón para ti/ en su interior escucharás un suspiro/ una nana neblinosa/ Allí está tu canción para mí*".

pensó que en el edificio había fuego, gimió atemorizada y se desmayó. (Suárez: 2011: 19-20)

La confusión originada en el bloque de apartamentos provoca una reacción en cadena que hilvana, superpone y transforma la noche de los inquilinos. Caos y refugio, sonoridades que se entrelazan majestuosamente en la historia de una mujer sola en una habitación. Lugar idílico donde refugiarse, convertido en un remanso de tranquilidad para escuchar la quimérica voz de Joni Mitchell:

Joni cantando y yo cerré los ojos. Cerrar los ojos es transportarse hacia otro sitio. Es colocarse en el lugar justo, donde desde afuera puedes observarte y descubrirte [...] Joni hace con la voz lo que le da la gana. Me permite andarme lejos, un poco lejos de los otros y más cerca de mi misma [...] Cada vez que Joni canta siento como si el mundo fuera otra cosa. Y, en realidad, es otra cosa, un poco más simple, un poco más humano [...]. (Suárez: 2011: 19-21)

Voz armónica que se contrapone a los ruidos que se incorporan a medida que los habitantes del edificio se van despertando, víctimas del desconcierto que invade una noche, aparentemente, tranquila. Ruidos ante los que la protagonista reacciona aspirando a la quietud que proporciona la música en la habitación al fondo del pasillo:

Nosotros no percibimos el ruido. Joni Mitchell rasgaba la guitarra y sentí que mi concentración alcanzaba un punto extremo. [...] es más fácil intentar entrar en armonía con uno mismo para alcanzar el equilibrio. (Suárez: 2011: 20)

Tan simple Joni. Todo tan simple y cuánto cuesta entenderlo. Mientras sigas cantando para mí me mantendré a salvo [...] Es la última canción. [...] Cosas difíciles como el silencio y la incomodidad de él que camina por el pasillo y vuelve a aplastar fuertemente una colilla contra el techo del vecino de los bajos. (Suárez: 2011: 23)

De este modo, la ambientación sonora de los diferentes espacios narrativos acompaña la lectura siendo, al mismo tiempo, explicación de situaciones o conflictos a los que están sometidos los protagonistas. Junto a ella, se incorporan recursos literarios que dotan al relato de musicalidad y movimiento estableciendo un empaste perfecto entre tema y forma expresiva y, a la vez, reflejando una escritura más enternecedora u agresiva en consonancia con el carácter musical del relato: el sosiego armónico, donde se instalan protagonista y cantante, y el bullicio impredecible provocado por el personaje fumador y los vecinos del inmueble, pugnan por su propio espacio en el relato, entrelazándose a lo largo de toda la narración:

Joni no cesaba de cantar y tiene una voz tan dulce que [...] es más fácil intentar entrar en armonía con uno mismo para alcanzar el equilibrio. (Suárez: 2011: 20)

En un sitio distante donde solo haya una voz que canta y todo es consonancia [...] Cada vez que Joni canta siento como si el mundo fuera otra cosa. Y en realidad es otra cosa, un poco más simple, un poco más humano. [...] El vecino de los bajos amenazó al vecino de al lado con darle un bofetón. El bebé lloraba desconsoladamente, pero su madre sintió los gritos de socorro de la nieta de la señora de arriba [...] La nieta pedía una ambulancia y entonces en el edificio de enfrente comenzaron a encenderse algunas luces. (Suárez: 2011: 21)

Ambas atmósferas se contraponen a la balsámica melodía Blue, recurso músico-narrativo que temporaliza la huida de la protagonista hacia el lugar idílico, lejos de miedos y frustraciones que la traicionan y ensucian. El edificio y sus apartamentos se transforman en cuerdas frotadas, al igual que sucede en la composición de una orquesta barroca, donde elementos acústico-musicales crean una banda sonora original; "ruidos reales"<sup>8</sup> que participan en la estructuración del relato rimando la vida de los personajes y sintetizando la melodía fugada en la que se suceden partes temáticas o expositivas; que inciden sobre la idea principal: la licuefacción íntima sonora de la protagonista con la composición musical de Joni Mitchell. Estos ruidos complementan la ambientación del relato y, a la vez, participan en la función estructuradora de la narración. Son sonidos entrecortados de llantos, de gritos ensordecedores motivados por el miedo, que transmiten intranquilidad al lector, reflejando el estado de angustia que se apodera de los habitantes del edificio. Gemidos, música, gritos, riñas resuenan, una y otra vez, martilleando el ánimo de la protagonista y acercándola más a la voz hipnotizadora de Joni Mitchell. Progresivamente, y a medida que finaliza la música, la voz narradora es consciente de que el mundo volverá a ser como era y que todo volverá a la tranquilidad y al silencio: "Cuando se acerca el final, algo se me queda adentro. Algo que es mío y soy yo. Cuando abra los ojos, el mundo será distinto, Joni. Cada imagen primaria es una imagen diferente y tiene que ser mejor" (Suárez: 2011: 23).

Drama y música, umbilicalmente unidos, representación teatral de una ínfima parte de la vida, tan cercana a la propia experiencia personal que es imposible disociar el uso de lo sonoro y lo narrativo. Todo, en palabras de Gabriel María Rubio Navarro, "provoca y somete al lector a un ejercicio sonoro-lingüístico capaz de hacerle sentir oyente [...] y no lector" (Rubio Navarro, 1999: 115).

La propia autora refleja alguna de sus consideraciones sobre el cuento en el artículo "Cuéntame un cuento", publicado en El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento y editado por Eduardo Becerra en 2006. En su texto afirma que el relato se caracteriza por la posibilidad de que una idea, un hecho sean suficientes para desencadenar una historia, y lo define como "una pequeña habitación llena de ventanas abiertas" cuya morada es el "edificio lleno de estas pequeñas habitaciones donde, en cada una, se narra una historia diferente" (Becerra, 2006: 135-138). Defiende

que un cuento es el registro de un instante, al igual que la fotografía, siendo crucial conocer cuánto tiempo, transcrito en palabras, es necesario para que el escritor recree una historia y cuya escenografía deberá estar en función de lo que se cuenta, destacando todos los detalles para que las palabras tomen más fuerza y sean "más determinadas" y, por ende, "más determinantes". Su pequeño espacio brinda la posibilidad de jugar con el tiempo o con las voces narrativo-musicales, proporcionando sorpresa u obstaculizando la lectura para atrapar, para sumergir al lector en el abismo de un yo herido y desubicado que ansía el silencio, la quietud; pero a quien los sonidos y el movimiento de la multitud amplía la sensación de soledad a la que se enfrenta. Movimiento que se transforma en inquietud y se acomoda en la historia. Así "el relato se estaciona en un tiempo suspenso propicio al ahondamiento psicológico" (Bachelard, 1995: 49), y manifiesta la sensación de que los espacios se transforman en habitáculos superpuestos donde parece existir algo más que lugares geométricos y donde la plasticidad distorsiona su imagen, descubriendo la metamorfosis de los espacios cerrados que loan la angustia de la protagonista o marcan el desarrollo narrativo. Espacios que proporcionan una perspectiva particular de mundos límite, convertidos en "fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo" (Bachelard, 1995: 35).

Tanto la protagonista como los demás personajes parecen estar destinados a un final oscuro, impreciso, donde la reflexión y lucha por despegarse de su sino parece abocarlos a la circularidad de espacios comunes, ubicados en la lejanía física de quien los narra y la cercanía moral de quien los lee. Ante nuestra pregunta sobre qué relación establecería entre el espacio donde se desarrolla la trama y el espacio figurado que proyecta la voz narradora en "Joni Mitchell estaba cantando Blue", Karla Suárez responde que

los personajes están sentados en un sitio, no se mueven, pero todo lo que van contando, o imaginando o recordando está sucediendo en lugares abiertos, hay mucho movimiento en lo narrado. Podría parecer contradictorio, pero lo que me gusta es eso: que la vida de ellos podría ser otra cosa y, sin embargo, está detenida. (Suárez a Pino Lago: 2013)

De este modo podemos concluir argumentando que la música ensambla el relato en la propia concepción arquitectónica del libro, construyendo la historia con la melodía que los propios personajes escuchan, canciones de las que nosotros, como lectores, podemos beneficiarnos. La forma en que Karla Suárez construye historias imposibilita la separación de los aspectos sonoros y musicales de los espacios a los que se incorporan y que proporcionan su particular visión de la sociedad, y que no es otro que " la persona y su conflicto" (Valle, 2001).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO Silvia (2002), *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*. Madrid, Edición Arco/Libros S.L.
- BACHELARD, Gaston (1995), *La poética del espacio*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- BECCERRA, Eduardo (2006), *El arquero inmóvil: nuevas poéticas para el cuento*. Madrid, Editorial Páginas de Espuma.
- KRAMER, Lawrence (1987), *Music and poetry. The Nineteenth Century and after*. Oakland, CA, University of California Press.
- KUNDERA, Milan (2007), *El arte de la novela*. Barcelona, Tusquets Editores.
- LOBAINA, Yannis, "Una gran sinfonía, cosmopolita y desordenada". Consultado en <<http://www.caimanbarbudo.cu/literatura/resena-de-libros/2011/12/una-gran-sinfonia-cosmopolita-y-desordenada/>> (5 de julio de 2014).
- MIRANDA, Luis (2010), "Entrevista a Karla Suárez". Consultada en <<http://www.youtube.com/watch?v=rKZnACzLlac>> (5 de julio de 2014).
- PINO LAGO, Cándido (2013), *El espacio pentadramático en Carroza para actores*. Alicante, Universidad de Alicante.
- RUBIO NAVARRO, Gabriel María (1999), *Música y escritura en Alejo Carpentier*. Alicante, Universidad de Alicante.
- SUÁREZ, Karla (2011), *Carroza para actores*. La Habana, Ediciones Unión.
- \_\_\_\_\_, (2007), "Lo que te toca es escribir". Consultado en <[http://www.piedepagina.com/numero12/html/karla\\_suarez.html](http://www.piedepagina.com/numero12/html/karla_suarez.html)> (5 de julio de 2014).
- VALLE, Amir (2001), "No creo que el mundo esté condenado". Consultado en <[http://www.lajiribilla.cu/2001/n17\\_agosto/485\\_17.html](http://www.lajiribilla.cu/2001/n17_agosto/485_17.html)> (7 de julio de 2014).