



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

**“GUITARRA Y LITERATURA ESPAÑOLA:
ÉCFRASIS MUSICAL EN OBRAS DE MARIO
CASTELNUOVO-TEDESCO, EDUARDO SAINZ DE LA
MAZA, LETICIA ARMIJO Y LEO BROUWER”**

TESIS

Para obtener el título de:

**LICENCIADO EN MÚSICA-INSTRUMENTISTA
(GUITARRA)**

Presenta:

MARIO CAUDILLO MERCADO

Asesora para el trabajo escrito:

DRA. YAEL ALEJANDRA BITRÁN GOREN

Asesor para la presentación pública:

DR. JUAN CARLOS LAGUNA MILLÁN



Ciudad de México 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Que todos los seres sean felices

AGRADECIMIENTOS

A mis tutores, la doctora Yael Alejandra Bitrán Goren y el doctor Juan Carlos Laguna Millán, siempre me hicieron sentir respaldado.

A la doctora Leticia Armijo, por proporcionarme su texto *Las mujeres y el Quijote, concierto para guitarra y orquesta*, y facilitarme la ejecución de su concierto.

A mis maestros, quienes son un faro dentro y fuera de las aulas, particularmente a Antonio Alberto Rodríguez Delgado, por expandir mis límites guitarrísticos y humanos, y a David Reyes Medero, por siempre confiar en mí.

A mi familia y amigos, sin su apoyo nada de esto sería posible.

A todas las personas que, muchas veces sin saberlo, han contribuido a mi formación con su generosidad.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	i
INTRODUCCIÓN	iv
ÉCFRASIS	1
AMPLIACIÓN DEL TÉRMINO	3
FRONTERAS DIFUSAS	4
OBRAS NO ECFRÁSTICAS	4
MÚSICA ECFRÁSTICA Y MÚSICA PROGRAMÁTICA	5
IDENTIFICACIÓN DE COMPOSICIONES ECFRÁSTICAS	6
ÉCFRASIS E INTERTEXTUALIDAD	7
MODELO DE SIGLIND BRUHN	8
TRANSFERENCIA INTERARTÍSTICA	8
TRANSMEDIALIZACIÓN MUSICAL	11
ANÁLISIS DE LAS OBRAS	14
PLATERO Y YO DE MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO	15
XVII. EL CANARIO VUELA	18
XVIII. LA ARRULLADORA	29
PLATERO Y YO DE EDUARDO SAINZ DE LA MAZA	43
I. PLATERO	45
VII. LA MUERTE	50
EL QUIJOTE Y LAS MUJERES DE LETICIA ARMIJO	57
I. ANDANTE E TRANQUILO	58
II. LARGO Y III. ANDANTE	72
PRELUDIOS EPIGRAMÁTICOS DE LEO BROUWER	78
NO. 1 “DESDE QUE EL ALBA QUISO SER ALBA, TODA ERES MADRE”	79
NO. 2 “TRISTES HOMBRES SI NO MUEREN DE AMORES”	80
NO. 3 “ALREDEDOR DE TU PIEL, ATO Y DESATO LA MIA”	82
NO. 4 “RÍE, QUE TODO RÍE: QUE TODO ES MADRE LEVE”	85
NO. 5 “ME COGISTE EL CORAZÓN Y HOY PRECIPITAS SU VUELO”	86
NO. 6 “LLEGÓ CON TRES HERIDAS: LA DEL AMOR, LA DE LA MUERTE, LA DE LA VIDA”	88
CONCLUSIONES	90
ANEXOS	94

REFERENCIAS.....	100
------------------	-----

INTRODUCCIÓN

La presencia de un texto dentro de otro texto es llamada intertextualidad; aunque el segundo texto puede ser apreciado de manera independiente, sólo puede ser comprendido con profundidad al estar al tanto del primer texto y entender la relación que existe entre ambos. Cuando, además del proceso intertextual, existe un proceso de transmedialización, podemos hablar de écfrasis.

El estudio de la intertextualidad y la écfrasis han tomado particular relevancia en los últimos años para interpretar a las creaciones artísticas que toman como génesis otras obras previamente originadas, y la música no ha sido ajena a este suceso. Al ejecutar piezas musicales, se puede realizar un análisis desde diferentes perspectivas, como la estructural, la armónica, la melódica, la rítmica, entre otras; al tratar con composiciones ecfásticas, se abre la posibilidad de efectuar una nueva vía de análisis basada en la relación de la partitura con su texto fuente.

Este trabajo se fundamenta principalmente en el modelo de écfrasis musical propuesto por Siglind Bruhn; a partir de él, se analizarán algunas piezas pertenecientes a *Platero y yo* de Mario Castelnuovo-Tedesco, así como de la suite homónima de Eduardo Sainz de la Maza; igualmente, se estudiará el concierto *El Quijote y las mujeres* de Leticia Armijo, concluyendo con los *Preludios epigramáticos* de Leo Brouwer, todas ellas composiciones escritas originalmente para guitarra como instrumento principal basadas en obras de la literatura española. Pese a inspirarse en el mismo ámbito artístico, cada una de las piezas escogidas nos permite observar diferentes maneras de hacer referencia a los textos de origen, pues los compositores utilizaron diferentes estrategias, como citar el título explícito del escrito, tomar un fragmento de la obra literaria, utilizar el relato íntegro o aludiendo a algunos de los personajes; asimismo, las obras presentan diferentes relaciones ecfásticas con su texto de origen, permitiendo la ejemplificación de algunos recursos musicales que pueden tomar los compositores para hacer alusión a la fuente primaria.

Aun cuando el trabajo de Bruhn es único en su clase debido a su objeto de estudio, me parece importante señalar que existen distintas clasificaciones que permiten el acercamiento al campo sonoro desde una perspectiva ecfástica. Una de ellas es la propuesta por Valerie Robillard, concebida originalmente para estudiar la relación de textos escritos y artes

visuales, pero perfectamente adaptable al ámbito musical y a su relación con diferentes artes, como Roberto Kolb y Susana González demostraron en *Sensemaya, entre rito, palabra y sonido* (2011).

El presente escrito se encuentra dividido en dos secciones. La primera de ellas aborda el tema de la éfrasis, particularmente en el ámbito musical, y brinda herramientas que permiten identificar obras pertenecientes a este terreno; asimismo, se amplía el término, abarcando otras artes; por último, es presentado el modelo planteado por Bruhn. El segundo apartado se ocupa del análisis individual de las piezas, resaltando los componentes que las vinculan con sus obras fuente.

ÉCFRASIS

El término écfrasis (*ek*, fuera y *phrasein*, decir, declarar, pronunciar) se puede definir como “la representación verbal de una representación visual” (González y Artigas 2011: 11). Dicho significado es utilizado desde la Antigüedad tardía, pues su uso previo era diferente (Bruhn 2011: 55).

Phrazein se refiere a un uso particular del habla que significa “mostrar muy claramente, dejar completamente claro”. En la Antigüedad, el término se utilizaba casi de manera exclusiva como una forma de ejercicio retórico, no como un género en sí mismo; los libros de retórica griega definen a la *ekphrasis* como “un texto descriptivo que coloca aquello de lo que se habla ante los ojos, de manera clara y distintiva”. (Graf 1995: 144, citado por Bruhn 2011: 55)

Respecto a esta enunciación sobre la *ekphrasis*, Bruhn comenta:

Lo que torpemente se ha vertido al español como “colocar de manera clara y distintiva ante los ojos” corresponde a las palabras griega *enargeida*, latina *perspicuitas* y alemana *Anschaulichkeit*, imposibles de traducir y que nombran a una cualidad que podría describirse como entre “visualmente tangible” y “sensorialmente evocativa”. Entonces la *ekphrasis*, en sus orígenes, se entendía como un recurso retórico capaz de darnos algo de manera clara y evocativa. (2011: 55)

En la segunda mitad del siglo XX, el término es retomado por distintos investigadores como Murray Krieger y W. J. T. Mitchell, quienes expanden el uso del vocablo, llevándolo de su uso como recurso retórico a una connotación de relación interartística. James Heffernan identifica los elementos que la caracterizan como género literario y propone la écfrasis como una forma de análisis. Por su parte, Peter Wagner y Valerie Robillard, entre otros, proponen recurrir a teorías de intertextualidad interartística. Investigadoras como Tamar Yacobi y Siglind Bruhn expanden la relación a otras artes, como la arquitectura, escultura y música (González y Artigas 2011: 12-14).

ÉCFRASIS MUSICAL

Extendiendo la definición de Claus Clüver a modos no verbales de re-presentación, Siglind Bruhn define écfrasis como “una representación en un medio de un texto real o ficticio

compuesto en otro medio”. Cuando este segundo medio es de naturaleza sonora, podríamos hablar de écfrasis musical.

A partir de los estudios sobre écfrasis en la literatura de Leo Spitzer, Jean Hagstrum, George Saintsbury, Claus Clüver, Peter Wagner, Kendall Walton, Grant Scott, Tom Mitchell y James Heffernan, entre otros, la autora adapta el termino al ámbito musical:

Parto del supuesto de que el proceso creativo que se aplica en el paso de una pintura a su representación poética puede compararse útilmente con el que conduce de una pintura a su representación musical; de hecho, sostengo que corresponden a un grado que justifica adaptar la terminología de la écfrasis desarrollada en el campo literario adyacente. (Bruhn 2000a)

Dicha aseveración se encuentra basada en el enfoque de Claus Clüver:

La idea de la música instrumental que exhibe un contenido semántico ha sido retomada por estudiosos de la semiótica musical, la hermenéutica y la narratología musicales. Sin embargo, mientras estaba en la discusión literaria, Claus Clüver había desarrollado desde el principio un enfoque teórico de la écfrasis que se basa en las teorías semióticas de Roman Jakobson, explorando la écfrasis como un modo de "transposición intersemiótica" o incluso "traducción intersemiótica". (1989: 58-62, citado por Bruhn 2000a)

Asimismo, Bruhn amplía la definición a obras musicales cuya fuente de inspiración es una obra literaria:

[...] (la) música también puede crear representaciones sonoras de representaciones verbales. Reconozco esta variante de écfrasis particularmente en composiciones de música no vocal que recrean un texto literario, en lugar de ambientarlo (como en *art song* o *Literaturoper*) y así incluir el medio principal en la re-presentación”. (2000a)

La musicóloga propone una estructura de tres niveles de realidad y su transformación artística que debe estar presente en cada caso de écfrasis literaria, acondicionadas al ámbito musical:

1. Un "texto" real o ficticio que funciona como fuente de representación artística.
2. Una representación primaria de ese "texto" en forma visual o verbal.

3. Una re-presentación en lenguaje musical de esa primera representación (visual o verbal). (Bruhn 2000)

AMPLIACIÓN DEL TÉRMINO

A partir de la definición de écfrasis de Bruhn, podemos inferir algunas ramificaciones. Los niveles enlistados pueden ser aplicados a cualquier composición que cree representaciones sonoras de una obra sin importar el medio artístico de origen; tal es el caso del motete *Nuper rosarum flores* de Guillaume Dufay, sobre el cual Charles Warren (1973) y Marvin Trachtenberg (2001) han afirmado que su estructura imita la estructura de la *Cattedrale di Santa Maria del Fiore* en Florencia, cuya consagración fue el motivo de la creación de la pieza; a pesar de que Craig Wright (1994) presentara un contraargumento a la afirmación de Warren, señalando que el verdadero referente arquitectónico es el legendario Templo de Salomón descrito en la Biblia en Reyes I, 6 (*1 Reyes 6* s.f.d), ambas representaciones musicales toman una representación primaria arquitectónica como cimiento; en el caso de Wright, se estaría hablando de lo que Bruhn llama tercer nivel de trasmedialización, definiendo a aquellas piezas ecfrásticas que representan otras obras ecfrásticas¹ (2000a).

De igual manera, cuando la segunda o tercera representación se realicen en cualquier lenguaje artístico distinto al de la obra fuente, también se estaría hablando de écfrasis; un ejemplo de esto sería el Palacio Barolo, ubicado en Buenos Aires, Argentina, cuyo diseño estuvo en manos del arquitecto italiano Mario Palanti, el cual comparte una estructura análoga con la *Comedia* de Dante Alighieri (*Divina Comedia* s.f.a). Varios ejemplos de diferentes tipos de écfrasis en diferentes medios artísticos se encuentran en *Entre artes entre actos: Écfrasis e intermedialidad*, editado por Susana González e Irene Artigas, donde se reúnen una serie de ensayos referentes al tema, sobre obras pictóricas basadas en obras poéticas, obras literarias que parten de material sonoro u obras musicales basadas en artes escénicas, por mencionar algunos ejemplos (2011).

¹ Un ejemplo de esto es el *Clair de lune*, perteneciente a la *Suite bergamasque* de Claude Debussy, cuya fuente de inspiración fue el poema *Fête galante* de Paul Verlaine, que a su vez se basa en la pintura homónima de Antoine Watteau.

FRONTERAS DIFUSAS

En algunas ocasiones, el creador del segundo medio representacional puede ir más allá, proponiendo nuevas maneras de contemplar las obras²:

La representación poética puede hacer, y usualmente hace, más que simplemente enumerar los detalles de la imagen visual y su posición espacial dentro de la obra de arte. Característicamente, evoca interpretaciones o capas adicionales de significado, cambia el enfoque de los espectadores o guía nuestros ojos hacia detalles y contextos que de otro modo podríamos pasar por alto. (Bruhn 2000a)

OBRAS NO ECFRÁSTICAS

Algunas obras relacionadas con diferentes medios artísticos no son ecfrásticas pues no describen obras específicas; tal es el caso de aquellas representaciones que aluden a un autor o un estilo en general³, así como aquellas obras que usan técnicas transmedializadas de otros medios artísticos⁴.

Existen casos en los que las representaciones están basadas en hechos históricos o historias del folklore popular que han inspirado otras obras de arte en un medio representacional distinto. Mas estas obras no han sido la fuente de inspiración de la nueva creación, sino el hecho histórico en sí; un ejemplo de esto es *Hamlet* de Franz Liszt, título que nos remite a la afamada obra literaria de William Shakespeare.

Tanto *Hamlet* como la leyenda que lo rodea existían antes y, de forma independiente del poeta que les dio fama, y la música de Liszt -que no pretende relatar la trama o la estructura, las características lingüísticas o estilísticas, los patrones de habla o el contenido filosófico de la obra de teatro- no la transforma. (Bruhn 2011: 58)

En el caso de aquellas artes escénicas donde está íntimamente involucrada la música, al igual que otras expresiones artísticas como la pintura o arquitectura, de la misma manera que

² Ver *Modelo de Siglind Bruhn*, las subcategorías de *Asociación* y *Posición lúdica* de la *Transmedialización musical*.

³ Podría ser el caso del *Homenaje a Toulouse-Lautrec* de Eduardo Sainz de la Maza.

⁴ James A. W. Heffernan distingue entre pictorialismo y écfrafrasis, diciendo que le primero representa con ayuda de técnicas pictóricas, generando “en el lenguaje efectos similares a los que produce la pintura”, pero sin representar obras específicas, aun cuando se le pueda “asociarse al estilo de un pintor en particular” (1993: 3, citado por Robillard 2011: 38).

ocurre en la ópera o el ballet, a menos que exista un proceso de transmedialización que brinde independencia a cada uno de los medios artísticos⁵, no se considera que exista un proceso ecfrástico.⁶

MÚSICA ECFRÁSTICA Y MÚSICA PROGRAMÁTICA

La música ecfrástica, desde sus inicios, ha sido comúnmente confundida con la música programática, debido a sus características similares (Bruhn 2011: 55).

Los dos géneros pertenecen a la misma especie general: ambos denotan a la música meramente instrumental cuya *raison d'être* se encuentra en un esquema referencial, narrativo o pictórico definido; ambos han sido descritos como música “ilustrativa” o “representativa”. (Bruhn 2011: 57)

Sin embargo, ambos géneros tienen sus particularidades. Bruhn menciona dos métodos para diferenciar fácilmente ambos géneros:

Una forma de ubicar la diferencia es preguntar de quién es la idea de la realidad que se representa. La "música programática" narra o pinta, sugiere o representa escenas o historias (y, por extensión, eventos o personajes) que ingresan a la música desde la mente del compositor. La écfrasis musical, por el contrario, narra o pinta historias o escenas creadas por un artista distinto al compositor de la música, y en otro medio artístico. (2000a)

El segundo se cimenta en la écfrasis como proceso de transmedialización; la académica señala que existe una “transformación de un mensaje desde un medio a otro, en contenido y forma, imaginería y significación simbólica sugerida” (Bruhn 2011: 53), importando así el lenguaje artístico de la obra de origen (Bruhn 2000a):

La écfrasis musical normalmente se relaciona no sólo con el contenido de la realidad ficcional expresada poética y pictóricamente, sino también por la forma y el estilo de la representación en la cual este contenido se encontraba modelado en su medio primario. (Bruhn 2011: 58)

⁵ Sería el caso de una coreografía o un libreto de ópera que, en ausencia de música, nos permitiera experimentar los aspectos esenciales de esta (Bruhn 2000a).

⁶ Ahondaré en el tema al analizar la primera categoría de la *Transferencia interartística* en *Modelo ecfrástico de Siglind Bruhn*.

IDENTIFICACIÓN DE COMPOSICIONES ECFRÁSTICAS

Las obras con procesos ecfrásticos pueden ser identificadas por sus títulos, que usualmente incluyen referencias al artista creador de la fuente primaria, o tal vez una alusión genérica⁷ o específica⁸ a la obra transmedializada e incluso el texto parcial o total dentro de la obra, ya sea como epígrafe⁹ o colocando el texto sobre el pentagrama¹⁰, dejando clara la relación entre las secciones del texto y las secciones de la composición musical; de igual manera, el compositor puede incluir un texto explicativo que pueda relacionar la composición con su representación primaria.

En ocasiones, una breve alusión en el título de la obra fuente no es suficiente para relacionar la obra musical con su fuente primaria, esto puede deberse a diferentes razones que además pueden revelar la actitud que el compositor adoptó hacia la obra de arte re-presentada. Algunos ejemplos son:

1. El texto fuente es poco conocido¹¹; ante esto, el compositor puede integrarlo en la partitura o en el programa de mano para que el intérprete y el escucha tengan acceso a él.
2. El título proporcionado puede ser una guía insuficiente para identificar la obra de origen; este es el caso de títulos bastante generales, como aquellos que aluden al autor y no a la obra en sí¹², títulos de obras que pueden ser fácilmente confundidas con otras producciones o incluso con elementos ajenos al lenguaje artístico, o aquellas obras que usan algún juego de palabras o una cita “sofisticada de un tercero”¹³, teniendo así varias fuentes de origen simultáneamente, haciendo más complicada su identificación.

⁷ *4 poems of Garcia Lorca* de Reginald Smith Brindle.

⁸ *Usher vals* de Nikita Koshkin, que alude al afamado cuento de Edgar Allan Poe, o *El retrato de Dorian Grey* de Julio César Oliva, que inminentemente nos remite a la obra de Oscar Wilde.

⁹ *Platero y yo* de Eduardo Sainz de la Maza.

¹⁰ *Platero y yo* de Mario Castelnuovo-Tedesco.

¹¹ Como *El juego de los abalorios* de Leo Brouwer, basada en la novela homónima de Hermann Hesse.

¹² *Trittico botticelliano* de Ottorino Respighi es un ejemplo (Bruhn 2000a).

¹³ Tal es el caso del *Prelude and Ant Fugue with a crab canon* de Per Nørgård, basado en un grabado de M. C. Escher y en dos capítulos del libro *Gödel, Escher, Bach* de Douglas R. Hofstadter (Bruhn 2000a).

3. El compositor deliberadamente trata de confundir al lector¹⁴. (Bruhn 2000a)

ÉCFRASIS E INTERTEXTUALIDAD

David Aune expresa que la intertextualidad es “el estudio de cómo un texto dado está conectado con otros textos fuera de sí mismo y cómo esos textos afectan la interpretación del texto dado” (2003: 233, citado por Oropeza s.f.: 1).

Si bien, toda écfrasis es intertextual, no toda intertextualidad es écfrástica. Para Heinrich Plett la relación entre textos en diferentes medios representacionales son una subcategoría de la intertextualidad a la que llama intermedialidad, apuntado que “usualmente no se trata de un conjunto de significantes que son intercambiados por otros, sino temas, motivos, escenas o incluso estado de ánimo provenientes de un pre-texto y que adquieren forma en un medio distinto” (1991: 20, citado por Robillard 2011: 32). Valerie Robillard comenta que esto abre las puertas a considerar como obras ecfásticas no sólo a aquellas que contienen referencias directas, sino también aquellas que únicamente comprenden alusiones y referencias indeterminadas de la obra fuente (2011: 32).

El simbolismo del material musical puede jugar un papel determinante a la hora de identificar la fuente primaria, al recordar ideas concretas que apuntan al autor, temática, etc., del texto de origen (Bruhn 2000a), permitiendo la identificación de obras ecfásticas cuyo texto de referencia está presente de forma mucho más sutil y no a través de su nombramiento explícito o su descripción (Robillard 2011: 40). Este es el caso de las citas de material sonoro:

(Las) citas puntuales -inserciones de material musical preexistente verificable en un nuevo marco musical- pueden ser cualquier cosa, desde sutiles hasta conspicuas. [...] Los más típicos entre los materiales extraídos de otro contexto musical son las entidades sintácticas como temas y motivos o incluso estrofas de canciones enteras. [...] (Las citas) pueden insertarse en sus nuevos marcos -en nuestro caso, la composición transmedializante dentro de la cual se hacen para servir como un significante musical para una obra de arte no-musical (o un aspecto de esta)- con o sin las texturas específicas y timbres que originalmente les pertenecían. (Bruhn 2000a)

¹⁴ La *Symphony of Three Orchestras* de Elliott Carter, cuyo nombre nos puede incitar a buscar los tres conjuntos instrumentales, se basa en el poema *The Bridge* de Hart Crane (Bruhn 2000a).

Bruhn identifica el origen de estas citas a partir de tres principales fuentes:

Con pocas excepciones, tales citas son tomadas de una de tres fuentes: la composición de otro compositor, el repertorio folclórico del compositor o del país en el que se ubica la historia y la música sacra con sus himnos y cánticos. (Bruhn 2000a)

Por sí mismas, estas citas musicales no son efrásticas; a pesar de ellos, si el material sonoro es asociado con una realidad extramusical, este puede favorecer a la écfrasis; este es el caso de aquellas citas cuyo significado extramusical está ceñido al imaginario popular¹⁵.

Dentro de las excepciones puede estar el material perteneciente a una obra diferente del mismo compositor, el cual puede fungir como *leitmotiv*. De nueva cuenta, este material no es necesariamente de naturaleza efrástica; sin embargo, si se encuentra originado desde un proceso de transmedialización para ser usado posteriormente haciendo alusión al significado otorgado por el compositor, entonces podemos hablar de écfrasis¹⁶.

MODELO DE SIGLIND BRUHN

La musicóloga ajusta los esquemas de Hans Lund y Gisbert Kranz al terreno musical. La adaptación del modelo de Lund nos permite comprender de qué manera se relaciona la representación secundaria (la composición musical) con la obra de origen (literaria, pictórica, arquitectónica, etc.); por su parte, el modelo de Kranz nos permite entender la actitud o respuesta que asume el compositor frente a la obra a transmedializar, revelando los procesos efrásticos utilizados. Las categorías de ambos modelos pueden encontrarse individualmente o combinadas dentro de la misma obra (Bruhn 2000a).

TRANSFERENCIA INTERARTÍSTICA

Las tres categorías basadas en el modelo de Lund son (Bruhn 2000):

A. Literatura o pintura y música (Combinación)

Por combinación entiendo una coexistencia, en el mejor de los casos una cooperación entre palabras e imágenes. Se trata, entonces, de una comunicación bi-medial, donde

¹⁵ Un ejemplo de esto es el *Dies Irae*, motivo melódico comúnmente asociado a la muerte o situaciones funestas.

¹⁶ Al analizar las dos piezas de Eduardo Sainz de la Maza pertenecientes a *Platero y yo* encontraremos un ejemplo.

los medios pretenden sumarse y comentarse unos a otros. (Lund 1992: 8, citado por Bruhn 2000a)

En este tipo de relación encontramos presentes ambas representaciones en sus respectivos medios; tal es el caso de aquellas obras musicales en las que el texto literario aparece íntegro o seccionado, acompañado de la música, como parte del título de la obra, en forma de epígrafe, por ejemplo.¹⁷ Es importante recalcar que el texto no modifica la música ni la música modifica el texto de manera significativa (Borislova 2009: 21). A partir de la definición de Lund, Bruhn diferencia dos géneros en la composición musical:

- a. Colaboración: Se refiere a aquellas obras integradas por diferentes expresiones artísticas en distintos medios representacionales; dichas creaciones pueden pertenecer a diferentes autores¹⁸ o al mismo¹⁹, incluyendo aquellas piezas en las que participan procesos sinestésicos²⁰. Estas obras no son ecrásticas pues, al ser concebidas como una obra integral de manera simultánea o muy cercana temporalmente, es imposible saber cuál de los medios funge como obra fuente; además, en muchas ocasiones, las representaciones en un medio no son independientes, pues su entendimiento está sujeto a la presencia de las producciones en los demás medios.
- b. Ambientación: Son aquellas obras donde la música tiene la función de acompañar el primer medio representacional. Si bien la música puede modificar levemente algunos aspectos de la representación primaria, la mayoría de los aspectos originales del texto suelen permanecer indemnes²¹. Dentro de esta categoría podemos encontrar a aquellas obras que sólo buscan apoyar o realzar la expresión vocal²², así como a aquellas piezas que incluyen medios ecrásticos. A diferencia de las primeras, estas

¹⁷ Ver *Identificación de composiciones ecrásticas*.

¹⁸ Como *Parade* de Jean Cocteau, musicalizado por Erik Satie, coreografiada por Léonide Massine y con la escenografía de Pablo Picasso (Bruhn 2000a).

¹⁹ El facsímil de *Sports et Divertissements* de Erik Satie brinda un ejemplo (ibíd.).

²⁰ Es el caso de Olivier Messiaen (ibíd.).

²¹ En el caso de acompañar texto, la música puede modificar la entonación, la velocidad de la recitación, agregar repeticiones cambiando la estructura, etc.; sin embargo, la sintaxis, el vocabulario, la metáfora, etc., permanecerían intactas (ibíd.).

²² En general, la música vocal como la ópera, el oratorio o el lied, así como el ballet, son ejemplos de esto (ibíd.).

composiciones trascienden la representación primaria, poseyendo independencia. (2000a)

B. Literatura o pintura en música (Integración)

El segundo sector de mi campo de investigación lo llamo integración. Aquí un elemento pictórico es una parte de la forma visual de una obra literaria. Mientras que los elementos pictóricos en una combinación tienen funciones relativamente independientes, un elemento pictórico en una integración no puede ser removido sin destruir la estructura verbal. Integración significa que los elementos verbales y visuales constituyen una unidad total que no es reducible a la suma de los elementos que la constituyen²³. (Lund 1992: 8-9, citado por Bruhn: 2000a)

Esta definición se adapta perfectamente al ámbito musical, donde podemos encontrar obras de compositores como Sylvano Bussotti (Anexo 1 y 2), así como obras pertenecientes al *ars subtilior*, como *Belle, bonne, sage* de Baude Cordier (Anexo 3) o *La Harpe de melodie* de Jacob Senleches (Anexo 4). Del mismo modo, existen casos donde un componente lingüístico está integrado en el discurso musical, como en el caso de *Tonadilla sur le nom de Andrès Segovia Op. 170 no. 5* de Mario Castelnuovo-Tedesco (Anexo 5), cuyos motivos musicales aluden al afamado guitarrista.

Es importante señalar que los elementos gráficos y visuales pertenecientes a la notación musical quedan excluidos de esta categoría:

Ni las instrucciones verbales de ejecución ni el elemento visual de la notación musical en sí normalmente nos inducirían a pensar que estamos tratando con una relación entre dos formas de arte, aunque ambas instancias cumplen la condición: ambas no se encontrarán independientemente del contenido musical. La notación musical no existiría sin el contenido que pretende perpetuar, y las composiciones no habrían sobrevivido -o al menos no en una condición tan cercana a su diseño original- sin la ayuda de algún medio de preservación de registros. Del mismo modo, las indicaciones de ejecución separadas de la música a ejecutar no tienen sentido, mientras que la música concebida con matices expresivos que no pueden especificarse unívocamente fuera del medio verbal pierde una dimensión valiosa cuando se la priva de estas direcciones. (Bruhn 2000a)

²³ Los caligramas y la poesía concreta son algunos ejemplos.

C. Literatura o pintura dentro de la música (Transformación)

En la tercera categoría -a la que llamo transformación- ningún elemento pictórico está combinado o integrado dentro del texto verbal. El texto se refiere a un elemento o una combinación de elementos en imágenes que no están presentes ante los ojos del lector. La información al lector sobre el cuadro es dada exclusivamente por el lenguaje verbal. (Lund 1992: 9, citado por Bruhn 2000a)

A esta categoría Bruhn la identifica plenamente como écfrasis. El equivalente sonoro es el caso de aquellas obras pictóricas, literarias, entre otras., que se transforman en música.

TRANSMEDIALIZACIÓN MUSICAL

Kranz clasifica en cinco las actitudes que un poeta puede asumir hacia una obra de arte visual. Partiendo de la primera categoría y sus subcategorías, Bruhn adapta las siguientes cinco ordenaciones:

A. Transposición

Un poeta recrea no sólo el contenido de la obra de arte primaria sino también, y de manera significativa, aspectos pertinentes de su forma o su disposición de los detalles²⁴. (Bruhn 2000a)

Se refiere a aquellas composiciones musicales que recrean la representación primaria del texto a través de la imitación de rasgos distintivos de esta; dichos rasgos pueden ser, por ejemplo, formales, estilísticos o idiosincráticos.

B. Suplementación

En la suplementación ecfrástica, un poeta agrega a la representación visual cualquiera de las innumerables dimensiones no-espaciales que un pintor o escultor pueden implicar pero que no pueden realizar directamente: experiencias sensoriales, por ejemplo, cuando las palabras describen el sonido, el olor, el gusto y el tacto. La suplementación también puede permitir a un poeta leer las posturas como gestos detenidos e inferir un posible "antes" y "después" que encierran el momento capturado. Finalmente, las palabras pueden atribuir cadenas complejas de

²⁴ *La Femme-Fleur* de Walter Steffens basada en el cuadro homónimo de Pablo Picasso (Bruhn 2000a).

pensamientos y matices de sentimientos a los personajes representados, donde el pincel del pintor debe limitarse a sugerencias más generales²⁵. (Bruhn 2000a)

La composición incorpora elementos pertenecientes exclusivamente al lenguaje musical; asimismo, y al igual que la literatura, la música puede brindar temporalidad a las artes esencialmente espaciales.

C. Asociación

No representa exactamente lo que ven los ojos (en una imagen visual o en la página impresa de una obra literaria), sino que, inspirada por la obra de arte primaria, genera nuevos pensamientos, o conexiones mentales o emocionales familiares²⁶. (Bruhn 2000a)

Esta categoría puede ser descriptiva de un modo indirecto, por ejemplo, utilizando citas intertextuales²⁷. Por otro lado, esta actitud puede requerir un conocimiento profundo del pensamiento detrás la obra referenciada que permita una sugerencia creativa de su significado; de no ser así, se corre el riesgo de generar conexiones sumamente subjetivas por parte del compositor, poniendo en duda si se trata o no de una obra efrástica.

D. Interpretación

La frontera entre este tipo de asociación y la interpretación efrástica es permeable. En este último, el artista transmediador no utiliza asociaciones de naturaleza personal, sino implicaciones conocidas y compartidas por las tres partes: el creador de la obra original, el artista que responde y la comunidad de apreciadores. Estas implicaciones familiares incluyen el conocimiento respecto a los antecedentes históricos, legendarios o literarios de la escena o la historia, que normalmente formarían parte de un marco cultural dentro del cual están inmersos todos los participantes²⁸. (Bruhn 2000a)

²⁵ *Nobilissima Visione* de Hindemith sobre los frescos de Giotto en Santa Croce en Florencia (Bruhn 2000a).

²⁶ *Trittico botticelliano* de Ottorino Respighi y *La Danse des Morts* de Arthur Honegger (Bruhn 2000a.).

²⁷ Ver sección *Écfrasis e intertextualidad*.

²⁸ *The Chagall Windows* de John McCabe y *The Twelve Jerusalem Chagall's Windows* de Jacob Gilboa (Bruhn 2000a).

Esta respuesta por parte del compositor también puede usar citas intertextuales²⁹, sin embargo, su origen no sería subjetivo, sino de una naturaleza arquetípica.

E. Postura lúdica

Esta postura nace de un comentario de la obra a transmedializar por parte del compositor. Dicha dilucidación parte de los elementos que componen la fuente primaria, no obstante, va más allá de estos agregándoles significado, el cual puede variar debido a los diferentes enfoques con los que la obra puede ser abordada, así como a las conclusiones a las que el espectador puede llegar³⁰. Esta categoría no sólo requiere un conocimiento profundo de la obra a transmedializar, sino también una honda reflexión respecto a la misma.

Cabe señalar que la gama de enfoques posible no sólo con respecto a cómo una obra será transmedializada, sino qué aspecto, enfoque o interpretación será destacada, es tan variada como las representaciones concebidas; así dan testimonio aquellas obras cuyo origen es la misma fuente³¹.

²⁹ Ver *Écfrasis e intertextualidad*.

³⁰ Como ejemplo, ver las respuestas hacia la obra *Die Zwitschermaschine* de Paul Klee por parte de Giseler Klebe en su obra homónima, de Gunther Schuller en su estudio homónimo en sus *Seven Studies on Themes of Paul Klee* y de Peter Maxwell Davies en su tercer movimiento de sus *Five Klee Pictures* (Bruhn 2000a).

³¹ *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, en las representaciones sonoras de Eduardo Sainz de la Maza y Mario Castelnuovo-Tedesco es un claro ejemplo, como veremos posteriormente.

ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Tomando como punto de partida el trabajo realizado por Siglind Bruhn sobre éfrasis musical, estudiaré algunas obras concebidas originalmente para la guitarra como instrumento principal (Figura 1). Como puede ser observado, cada una de las composiciones toma como fuente primaria una obra de la literatura española.

Obra musical	Compositor	Obra fuente	Autor
<i>El canario vuela</i> <i>La arrulladora</i>	Mario Castelnuovo-Tedesco	<i>Platero y yo</i>	Juan Ramón Jiménez
<i>Platero</i> <i>La muerte</i>	Eduardo Sainz de la Maza		
<i>El Quijote y las mujeres</i>	Leticia Armijo	<i>El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha</i>	Miguel de Cervantes Saavedra
<i>Preludios epigramáticos</i>	Leo Brouwer	Varios poemas	Miguel Hernández

Figura 1.

El análisis se centrará fundamentalmente en señalar los elementos que ligan ambas obras. Comenzaré indicando los componentes que nos permiten identificar la obra de origen, así como los fragmentos utilizados por los compositores. Posteriormente, apuntaré los procesos de transmedialización empleados por los músicos basado en el análisis musical de las piezas.

PLATERO Y YO DE MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

Publicada por primera vez en 1914 con ciento treinta y seis capítulos breves, *Platero y yo* es una obra infantil en prosa poética escrita por el nobel español Juan Ramón Jiménez, quien en 1917 adiciona dos capítulos. Correspondientes a veintiocho de ellos, el músico italiano Mario Castelnuovo-Tedesco concibe en 1960 una serie de obras musicales para guitarra y narrador (Figura 2) que divide en grupos de siete a lo largo de cuatro tomos.

MARIO CASTELNUOVO - TEDESCO

(1895 - 1968)

PLATERO Y YO

(PLATERO AND I)

**para Narrador y Guitarra
for Narrator and Guitar
op. 190**

Figura 2. Portada de *Platero y yo*, donde se puede observar la instrumentación.

La relación entre ambas piezas es evidente dentro de las partituras, pues el compositor, además de titular su serie de obras de igual manera que el libro español, nombra cada una de ellas con el título del capítulo al que corresponden. Sin embargo, la referencia más clara es la inclusión del escrito íntegro en cada pieza.

Angelo Gilardino señala que el autor en varias ocasiones planteó la posibilidad de ejecutar únicamente su música (Castelnuovo-Tedesco 1960), prueba de su independencia, característica fundamental de las obras ecfrásticas. Sin embargo, la importancia de ser acompañada por el texto para ser completamente comprendida queda asentada en la partitura; esto lo podemos observar de dos maneras principales: la primera de ellas es la inclusión del

Asimismo, a lo largo de los cuatro volúmenes, Castelnuovo-Tedesco enumera las piezas, yendo del número uno al veintiocho; al comparar esta numeración con el orden de los capítulos de Jiménez, podemos notar diferencias en sus ordenaciones (Anexo 6). El músico decide alterar el orden cronológico del libro, colocando antes piezas que corresponden a capítulos que van después y viceversa; un ejemplo de esto lo podemos ver entre la obra que cierra el *volumen I*, la cual correspondería al capítulo CXXXV de la obra literaria, y la obra que abre el *volumen II*, que correspondería al capítulo XLIII. Incluso podemos encontrar esta mezcolanza de manera individual dentro de los volúmenes II y IV, como en el último tomo, donde la pieza correspondiente al capítulo XIII de Jiménez, se encuentra después que la composición correspondiente al capítulo CXII, pero antes que la correspondiente al L.

Como ya fue mencionado, *Platero y yo* puede ser leído en un orden indeterminado; no obstante, es importante resaltar que el texto del andaluz sugiere cierta cronología narrativa de manera temática³³, por ejemplo, a través de la presentación de personajes³⁴, hecho reflejado en la obra sonora. Como primer indicio de esta similitud estructural podemos observar la primer y última pieza del autor florentino, que corresponden al primer y último capítulo del texto literario³⁵; por otro lado, el compositor reserva los capítulos correspondientes a la muerte de Platero y posteriores, para cerrar cada uno de sus tomos; por último, podemos observar que dentro del volumen I y III, el orden cronológico de las piezas corresponde con el orden cronológico de la narración española (Anexo 6).

La imitación estructural de la obra literaria abre varias posibilidades para el instrumentista, quien puede tocar la obra íntegra, siguiendo la numeración brindada por Tedesco, así como reordenar las composiciones acordes a la cronología de Jiménez; del mismo modo, puede ejecutar los tomos de manera individual, e incluso puede tocar seleccionar una o varias piezas pertenecientes al mismo bloque o a distintos para ejecutarlas independientemente.

La obra de Juan Ramón Jiménez tiene tintes autobiográficos. La obra se encuentra inspirada en su ciudad natal, Moguer, municipio español localizado dentro de la comunidad autónoma de Andalucía; así es revelado a través de las constantes menciones de la ciudad a lo largo del

³³ A partir del capítulo CXXXII *La muerte*, la ausencia física es reflejada en el relato.

³⁴ El capítulo primero nos presenta a nuestro protagonista, permitiéndonos mayor familiaridad con él el resto del relato.

³⁵ De la edición de 1914, lo que sugiere que fue esta edición la que utilizó Castelnuovo-Tedesco.

escrito, incluyendo el título del capítulo CXXXVI *A Platero en el cielo de Moguer*, al igual que en múltiples declaraciones de escritor (Jiménez s.f.); sin embargo, los indicios más interesantes los encontramos en las múltiples referencias culturales dentro de la obra, por ejemplo, las modificaciones léxicas y fonéticas que asemejan al dialecto andaluz (Figura 4) o la inserción de canciones populares (Figura 5).

—Mi pare tie un reló e plata.
 —Y er mío, un cabayo. *Yo soy laaa viudita*
 —Y er mío, una ejcopeta. *del Condeee de Oréé...*

Figuras 4 y 5. Fragmentos del capítulo III *Juegos del anochecer*. (Jiménez 1917a: 6)

Con la intención de evocar la tierra de Platero, el compositor italiano intencionalmente elige la guitarra, instrumento coterráneo al jumento e íntimamente relacionado a la tradición flamenca, procedente del mismo territorio.

La relación de la obra de Castelnuovo-Tedesco y el clásico español va más allá de lo mencionado, y se encuentra plasmada de forma diversa a lo largo de cada una de las piezas que integran este ciclo musical. A continuación, analizaré un par de piezas con la intención de evidenciar algunos recursos efrásticos utilizados por el compositor.

XVII. EL CANARIO VUELA

Siendo la tercera pieza del volumen número tres, esta pieza fue asignada por Tedesco con el número XVII y corresponde al capítulo XXX de escrito de Jiménez.

La composición presenta una forma casi concéntrica conformada por tres temas y una *coda* derivada del tema A (Figura 6). Estos se encuentran divididos a partir de la puntuación asentada en el libro; no obstante, la segmentación difiere de los párrafos. Para comprender esto, es necesario analizar otros procesos efrásticos presentes en cada uno de los temas.

Tema	A	B	A ¹	C	A ²	B ¹	Puente	Coda
Compases	1-12	13-25	25-40	41-48	49-62	63-98	98-104	105-109

Figura 6.

El tema A puede ser llamado “tema del canario”. Integrado por dos frases de carácter contrastante, la pieza revela desde un inicio al protagonista de la narración a través de la presentación de su *leitmotiv* (Figura 7).



Figura 7. Motivo del canario.

El compositor, mediante la asociación, dota de énfasis al *leitmotiv*. Conformado por cuatro fusas y una corchea, que nos recuerda el veloz aleteo del ave³⁶. Su melodía asciende y desciende, al igual que las alas de las aves al elevarse, utilizando intervalos de tercera y segunda.

Comprendiendo únicamente un tiempo, describe la particular forma de volar del canario, que se caracteriza por ser breve, especialmente después de estar en cautiverio durante un tiempo prolongado o debido a la vejez, caso de nuestro personaje principal, revelado en el primer párrafo:

Un día el canario verde, no sé cómo ni por qué, voló de su **jaula**. Era un canario **viejo**, recuerdo triste de una muerta, al que yo **no había dado libertad** por miedo de que se muriera de hambre o de frío, o de que se lo comieran los gatos (Jiménez 1917: 54)

La articulación juega un papel fundamental en el proceso transmedializador; a través de una ligadura de fraseo, Castelnuovo-Tedesco exige un *legato* similar al batimento ininterrumpido de las alas del canario.

Sin embargo, el indicio más obvio lo encontramos en la indicación de *tempo* y carácter que el compositor añade (Figura 8), el cual indudablemente alude al canario; en adición, indica un *tempo* ágil, similar a los movimientos del nuestro actor principal.

³⁶ También podría asociarse con el peculiar caminar del ave, constituido por pequeños saltos. La decantación hacia la interpretación de vuelo se debe a la sugerencia presente en el título de la obra, así como por el uso posterior del motivo.



Figura 8.

A lo largo de la pieza encontraremos nuestro *leitmotiv* con diferentes tratamientos. En su primera aparición, contenida desde el inicio al compás 3, la transmedialización es reforzada de manera particular por nuevos elementos. El primero de ellos se refiere a la cualidad pausada del vuelo, enfatizado por los silencios subsecuentes; el *staccato* sobre la última figura rítmica interrumpe abruptamente el movimiento del canario, describiéndolo aún cautivo; debajo del pentagrama encontramos nuevamente una indicación de carácter, que una vez más despeja cualquier duda sobre la idea en la mente del compositor (Figura 9).

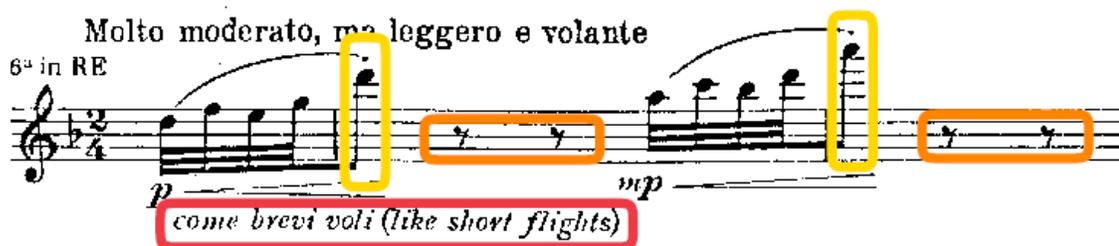


Figura 9.

La frase inicial del tema A comprende desde la anacrusa del inicio hasta su resolución en el primer tiempo del compás 4 (Figura 10). Construida a partir del motivo del canario, consta de dos semifrasas. La primera, que abarca del comienzo de la obra hasta el penúltimo octavo del compás 2, dibuja una melodía ascendente, reforzada por la dinámica que aumenta el volumen gradualmente, siendo contrastada por el descenso de las notas y la dinámica de la semifrase consecutiva; una vez más, este movimiento melódico y dinámico podría insinuar el vuelo del pájaro.



Figura 10.

Abarcando del compás 4 al primer tiempo del compás 8, el inicio de la segunda frase coincide con el inicio de la narración donde, como ya había sido anticipado por la música, se habla del canario. Aquí, la guitarra ejecuta un *recitativo*: por medio de la repetición de un intervalo armónico de segunda mayor interrumpido brevemente por un silencio de corchea, el autor nos recuerda un bajo continuo, acompañamiento común dentro de esta forma vocal; dentro del compás 5 y su duplicación una octava abajo en el compás 7, podemos observar el uso melódico del cordófono, cuyo movimiento dirigido hacia abajo mediante intervalos mayormente pequeños de segunda y tercera, rememora el movimiento vocal del habla. Una vez más, esto es confirmado por las indicaciones agógicas y de carácter que el compositor nos brinda, dotando a la frase de una libertad rítmica y una articulación propias de un diálogo (Figura 11). Con esto, el compositor reproduce el papel del narrador contenido en la obra de Jiménez.

Un día, el canario verde,
One day the green canary

Un poco meno, quasi recitativo

espr. con fantasia

no sé cómo ni por qué,
-I do not know how or why.

Figura 11. *Recitativo*.

El acompañamiento dinámico a la línea melódica vuelve a hacerse presente en esta frase, pero sin intenciones eufónicas en esta ocasión; no obstante, puede dar énfasis al texto hablado a la hora de ser ejecutado. Los reguladores indican la disminución del volumen hasta llegar a un *piano* en el primer tiempo del compás 8, a partir del cual el volumen comenzará a crecer en una parte de particular interés, como veremos a continuación.

En la siguiente sección, una variación del *leitmotiv* del canario se hace presente. Con una melodía ascendente en *legato*, acompañada en su totalidad por un *crescendo*³⁷ y concluyendo con un salto de quinta, Tedesco manifiesta el vuelo del ave en libertad (Figura 12); de nueva cuenta, el *tempo* es de gran importancia, pues asemeja el ávido agitar de alas del canario. A esta semifrase podemos llamarla “del canario en libertad”, pues coincide con la salida del pájaro de su jaula, como el texto del español nos hace saber.

³⁷ Ver página 19 “motivo del canario”.



Figura 12. Semifrase del canario en libertad.

Después de la conclusión del tema A, elaborada a partir de una derivación abreviada del *recitativo*, encontramos una pequeña sección de transición que anticipa el *ethos* del tema B por medio de las indicaciones dinámica, tímbrica y de carácter en su cierre (Figura 13).



Figura 13.

Coincidiendo con “Era un canario viejo, recuerdo triste de una muerta, al que yo no había dado libertad por miedo de que se muriera de hambre o de frío, o de que se lo comieran los gatos.” (Jiménez 1917: 54) hallamos el tema B, donde el compositor prioriza la transmisión del carácter del pasaje. De carácter triste y melancólico, como queda manifestado en las indicaciones presentes en el compás 13 (Figura 13) y al comienzo del tema B, la obra mantiene la utilización principalmente melódica de la guitarra mediante intervalos pequeños,

similar al *recitativo* del tema A. No es casualidad la utilización de la tonalidad de Do menor³⁸, sugerida por el pedal en el bajo de los compases 14 al 18 (Figura 14), comúnmente asociada al *ethos* reflejado en el escrito.

Era un canario viejo, recuerdo triste de una muerta, al
He was an old bird, a sad legacy from a dead woman, which

que yo no había dado libertad por miedo de que se muriera de hambre o de frío,
I had not set at liberty for fear that he might starve or freeze to death,

o de que se lo comieran los gatos.
or that he might be eaten by the cats.

Andantino malinconico

p dolce

Figura 14.

En el compás 25 aparece el tema A de nueva cuenta con pequeñas variaciones; muchas de ellas, al igual que en numerosas ocasiones dentro de la serie de piezas del italiano, obedecen a razones compositivas independientes al texto, para dar diversidad musical. A pesar de ello, algunas decisiones musicales parecen estar directamente relacionadas con el relato. El *leitmotiv*, esta vez concluido por una nota con *tenuto* y una ligadura, pues el ave se encuentra en libertad, se ve acompañado con la inserción de acordes similares a los presentes en el *recitativo*, ratificando de nueva cuenta la idea de que estamos ante una narración oral (Figura 15). Asimismo, recogiendo el *tempo primo* y su carácter, podemos observar que la primera frase del tema A es repetida dos veces consecutivas, de los compases 25 al 33, duplicación directamente relacionada al texto, pues amplía la música y brinda tiempo al narrador para

³⁸ Johann Mattheson la define como “extraordinariamente dulce” y “triste” (1713: 236, citado por Pascual 2020: 41)

leer el pasaje sin premura, pues su coincidencia con el *leitmotiv* es esencial; en este fragmento, Jiménez vuelva a describir las acciones del plumífero: “Anduvo toda la mañana entre los granados del huerto, en el pino de la puerta, por las lilas” (Jiménez 1917: 54).

El escritor continúa: “Los niños estuvieron, toda la mañana también, sentados en la galería, absortos en los [...]”; al focalizarse en los niños, el músico cambia al *recitativo*, abarcando los compases 33 al 37, para dar paso a la conclusión de la oración “[...] breves vuelos del pajarillo amarillento” (Jiménez 1917: 54) dentro de los dos compases consecutivos. La decisión de esta división del escrito se explica con la aparición de la semifrase del canario en libertad en el compás 38, coincidiendo con el retrato ave elevándose.

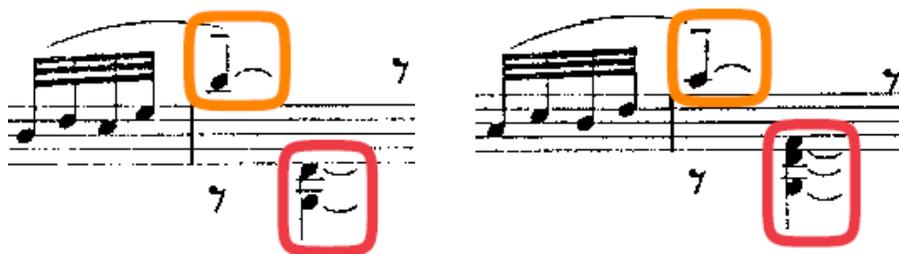


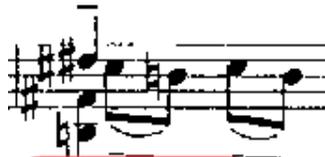
Figura 15.

Con la introducción de Platero en la narración, surge un nuevo tema: “Libre, Platero holgaba junto a los rosales, jugando con una mariposa” (Jiménez 1917: 54). El tema C funciona como centro de la forma musical, de igual forma que Platero dentro del libro. Fiel al resto de temas, su melodía se compone mayormente por intervalos pequeños, principalmente de segunda, probablemente con la misma intención que en las ocasiones anteriores de asemejar una narración oral. Por medio de tonalidades y acordes principalmente mayores, Tedesco representa la impresión protagonizada por el pollino y su alada amiga que, como ha sido usual a lo largo de la partitura, es reforzado por las indicaciones escritas (Figura 16). Igualmente, la melodía repetitiva, *cuasi* infantil, aunada a una dinámica animada y un ritmo grácil cimentado en figuras rítmicas breves reflejan la actitud lúdica de Platero.

Platero rested

Quasi allegretto, scherzando





***p* più dolce**

Figura 16.

El relato continúa: “A la tarde, el canario se vino al tejado de la casa grande, y allí se quedó largo tiempo, latiendo en el tibio sol que declinaba” (Jiménez 1917: 54); con la actual mención del canario, vuelve su tema. En un tratamiento similar a A¹, el compositor duplica la frase constituida por el *leitmotiv*, coincidiendo con el texto alusivo al ave. La obra prosigue: “De pronto, y sin saber nadie cómo ni por qué, [...]” (Jiménez 1917: 54.); el músico decide reforzar la tensión del escrito ajustándolo al *recitativo*, manteniendo la congruencia de su uso en secciones narrativas. La obra continúa con la aparición de la semifrase del canario en libertad, resolución interesante por parte de Tedesco, pues el texto prosigue “apareció en la jaula, [...]”; el florentino comprende perfectamente que el ave, esta vez por voluntad propia, decide ingresar en lo que considera su hogar “otra vez alegre” (Jiménez 1917: 54), finalizando el texto y el tema A².

Así, el tema B retorna transmutado. El jubiloso ambiente orquestado por los infantes es retratado por Tedesco: “¡Qué alborozo en el jardín! Los niños saltaban, tocando las palmas, arrebolados y rientes como auroras; Diana, loca, los seguía, ladrándole a su propia y riente campanilla; [...]” (Jiménez 1917: 54). A diferencia de su primera presentación, el tema aparece en la tonalidad de Si bemol Mayor, armonizado únicamente por acordes de igual calidad, en un *allegro molto*, reflejando el contento; un juego infantil es sugerido en la indicación de carácter, dotando a la reiterativa melodía de un espíritu similar al de las canciones que se suelen entonar para acompañar al momento recreativo; el compás de subdivisión ternaria es ve reforzado por el motivo del compás 63, brindándonos una sensación circular; los jubilosos saltos descritos por Jiménez son transformados en un ritmo trocaico, cuyas notas largas son vigorizadas por el acompañamiento, escoltando a las notas largas (Figura 17), como los aplausos acompañarían el juego infantil.

¡Qué alborozo en el jardín! Los niños saltaban, tocando las palmas,
What a stir in the garden! The children leaped about, clapping
 Allegro molto (♩: ♩ del prec.) (come un girotondo infantile)



Figura 17.

Una melodía ascendente enmarca la continuación del relato: “Platero, contagiado, en un oleaje de carnes de plata, [...]”, para resolver expresando “igual que un chivillo, hacía corvetas, [...]” (Jiménez 1917: 54), movimientos plasmados musicalmente; la reiteración del breve motivo rítmico-melódico ascendente, derivado del final de la melodía precedente, recuerda los saltos de una cabra adoptados por el rucio (Figura 18).



Figura 18.

“Giraba sobre sus patas, en un vals tosco, y poniéndose en las manos, [...]” (Jiménez 1917: 54). La incursión del escritor en el terreno musical es aprovechada por Tedesco. Utilizando principalmente la suplementación, el italiano transmedializa esta sección. En su característico compás de 3/4, obviado por el acompañamiento consistente en la ejecución del bajo en el tiempo fuerte, proseguido por los dos tiempos restantes donde las notas faltantes del acorde son tocadas en *plaqué*, el tema B es presentado como un vals en Sol Mayor; de nueva cuenta, la sensación ternaria del compás manifiesta las vueltas del asno; las fundamentales indicaciones de *tempo* y carácter consolidan esta idea (Figura 19) que, aunadas a una dinámica intensa, aluden no sólo a la danza, sino también a su ejecución por parte del jumento.

ri -
Tempo

- ra - ba so - bre sus pa - tas, ing danc - en
stood on his hind legs danc ing danc -

di Valzer goffo e pesante (come un Valzer da fiera)

un vals to - sco,
- ing a rude waltz,

Figura 19.

Finalizando el texto encontramos el puente. Originado a partir del motivo trocaico de B, esta fracción es repetida subiendo por segundas, mientras es enmarcada por una ascensión cromática del acompañamiento, lo cual es acentuado por el incremento dinámico y agógico (Figura 20), generando la intensidad contenida en las patadas de Platero quien “daba coces al aire claro y suave” (Jiménez 1917: 54).

daba coces al aire claro y suave...
kicked his hind feet in the clear warm

Molto mosso e stringendo

mf

air...

Deciso e violento

ff

Figura 20.

La pieza concluye con la *coda*, rememorando a nuestro protagonista utilizando su *leitmotiv* en su construcción.

XVIII. LA ARRULLADORA

Correspondiente al capítulo XLIV del libro, la partitura que nos atañe fue designada por Castelnuovo-Tedesco con el número XVIII, siendo la cuarta pieza del tercer tomo de esta colección.

La composición está conformada por tres temas, un puente y una *coda* (Figura 21). El primer párrafo corresponde con el tema A y su sucesivo puente; el segundo coincide con el tema B; el tema C es una excepción, pues no sólo se apoya del puente que le precede para completar el tercer párrafo, sino que se extiende hasta abarcar las primeras dos palabras y los signos de puntuación consecutivos del párrafo siguiente; en A¹ encontramos la parte final de este capítulo.

Tema	A	Puente	B	Puente ¹	C	A ¹	Coda
Compases	1-28	28-32	33-64	64-70	70-94	94-109	109-114

Figura 21.

De acuerdo con la RAE, la palabra “arrulladora” significa “que arrulla³⁹”, y puede ser utilizada como adjetivo o sustantivo (s.f.); así, dependiendo el uso que se le dé, puede referirse a una canción de cuna o a la persona que la entona. Castelnuovo-Tedesco toma el significado que alude a la composición musical, como queda reflejado en la traducción que hace del título del capítulo⁴⁰ (Figura 22).

XVIII - LA ARRULLADORA - LULLABY

Figura 22.

³⁹ Del verbo “arrullar”, que en su segunda y tercera acepción se refiere a “adormecer” a los infantes con arrullos (RAE s.f.a), cuyo tercer y cuarto significado aluden a un susurro, ruido o canto grave y monótono empleado con el fin mencionado (RAE s.f.b).

⁴⁰ Aunque podría tratarse de una mala traducción, pues la obra de Jiménez es ambigua respecto al uso de la palabra.

El tema A da la bienvenida con una indicación de *tempo* y carácter, anticipando que la guitarra será la primera en entonar una nana. En compás de 6/8⁴¹ (Figura 23), una línea melódica constituida por intervalos pequeños, principalmente de segunda y tercera, emula una voz que entona un arrullo, hecho fortalecido por las ligaduras de fraseo que la dotan de fluidez. Fundamentalmente constituida por cuatro patrones rítmico-melódicos (Figura 24), el primer tema posee la monotonía característica de las canciones de cuna, incluso dentro de las frases que la constituyen, pues la repetición de notas contiene la melodía dentro de alturas cercanas. Aun cuando el movimiento dinámico se balancea como acunando a un bebé mediante los constantes *crescendos* y *diminuendos* que acompañan al movimiento melódico, el volumen general asemeja un susurro, oscilando *pp* y *mp*.

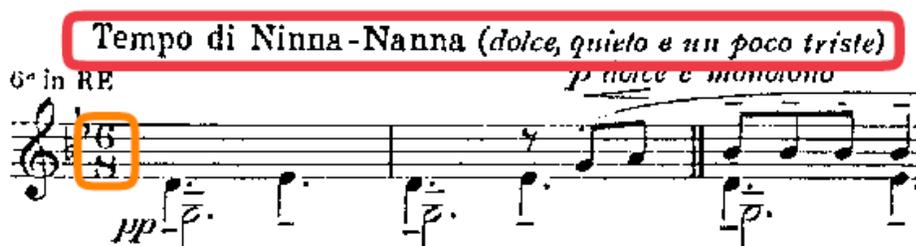


Figura 23.

⁴¹ Otros compositores han utilizado el mismo compás en sus arrullos, como Frédéric Chopin en su op. 57, o el op. 16 de Gabriel Fauré. Esto se puede deber a la sensación cíclica que dan los compases con acentuación rítmica ternaria, muy parecida a la sensación de mecimiento.



Figura 24.

Del compás 1 al 8, encontramos un pedal figurado que combina con la monotonía del tema, situándonos en la tonalidad de Sol menor, la cual dominará la mayor parte del tema inicial⁴², dotándolo de un espíritu melancólico. Coincidiendo con el comienzo de la voz superior, las indicaciones referentes a la dinámica, la tímbrica y de carácter mantienen presente las indicaciones del principio de la pieza (Figura 25).

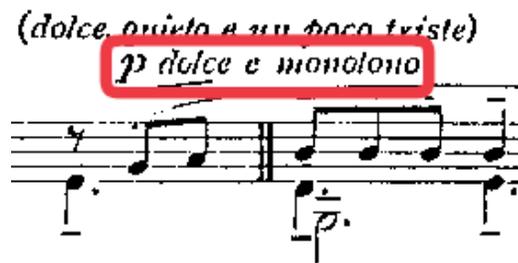


Figura 25.

El texto comienza en el compás 16, concordando con el segundo periodo del tema y prosiguiendo con la narración iniciada por la música: “La chiquilla del carbonero, bonita y sucia cual una moneda, bruñidos los negros ojos y reventando sangre los labios prietos entre

⁴² Exceptuando del compás 19 al 25, donde el relativo mayor, Sib Mayor, se hace presente, para después regresar a Sol menor.

la tizne, está a la puerta de la choza, [...]” (Jiménez 1917: 72). De nueva cuenta encontramos el pedal en las voces inferiores del compás 14 al 24, observando un cambio de octava en el compás 17 por razones melódicas (Figura 26); igualmente, el pedal se ve transformado en el compás 19 debido al cambio tonal a Sib Mayor, utilizando su tónica como nota constante (Figura 27).



Figura 26.



Figura 27.

El primer puente completa el primer párrafo: “sentada en una teja, durmiendo al hermanito” (Jiménez 1917: 72). Esta sección está emparentada con el tema A a través del uso del pedal de Sol, dinámica, timbre, carácter y de patrones rítmicos similares (Figura 28).

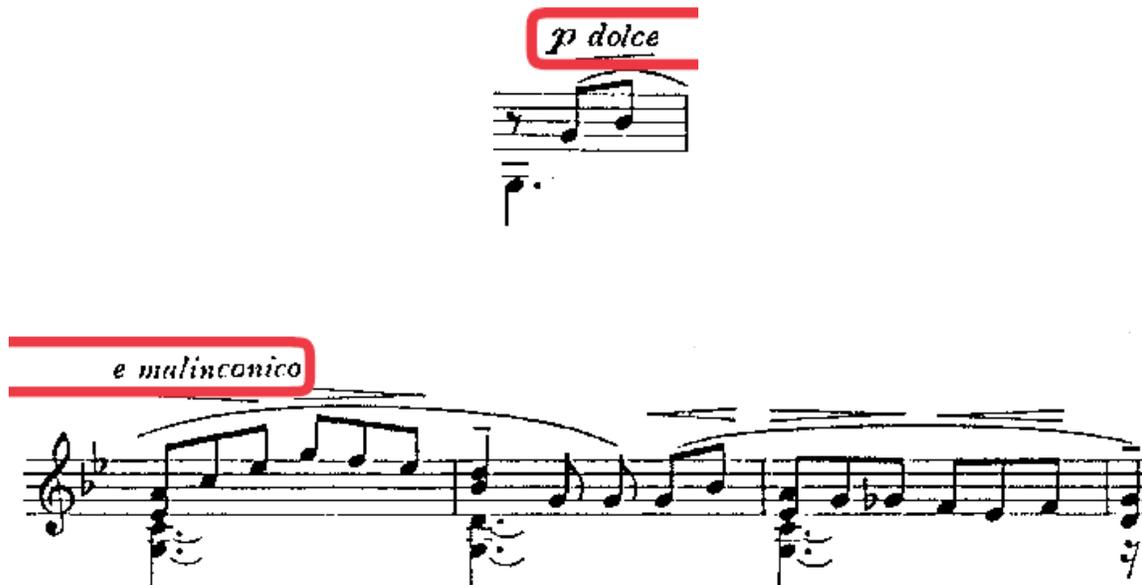


Figura 28.

La composición y la historia continúan con el tema B:

Vibra la hora de mayo, ardiente y clara como un sol por dentro. En la paz brillante se oye el hervor de la olla que cuece en el campo, la brama de la dehesa de los Caballos, la alegría del viento de mar en la maraña de los eucaliptos. (Jiménez 1917: 72)

Castelnuovo-Tedesco decide evocar el sentimiento expresado en estas líneas. Disponiendo el registro sobreagudo del instrumento, como destellos, el compositor construye una serena línea melódica enmarcada por acordes arpegiados descendentemente, cuyo *legato* los dota de ligereza, que a su vez son coloreados por las constantes disonancias de sus extensiones; un aire apacible es percibido debido a la flexibilidad agógica que brinda el carácter vocal de la sección (Figura 29); como en el tema A, el movimiento melódico direcciona la dinámica, la cual se columpia con su constante cambio de trayectoria. El timbre indicado en el compás 33 (Figura 30) y el carácter del compás 49 (Figura 31) concuerdan con la atmósfera general del tema.

Vi - bra la ho - ra de
The vibrant break of

Andante mosso ed arioso (♩ = ♩ del prec.)

p. fortissimo



Figura 29.

Andante mosso ed arioso

p. dolcissimo



p. più espr.



Figuras 30 y 31.

Un aire ligeramente alegre gobierna la sección, brindado por la predominancia de tonalidades mayores; no obstante, el sentimiento melancólico es recuperado brevemente en los compases 49 al 52 con una transitoria incursión a Re menor armónico.

Continuando con la estabilidad que brindan las repeticiones, las notas más graves son reiterativas, particularmente de los compases 49 al 55, donde un pedal de La se hace presente (Figura 32).

la bra - ma de la de -
with the low - ing of cattle from the

- he - sa de los Ca - bal - los,
pasture

Figura 32.

El puente, levemente variado, conecta los temas B y C; en él, se menciona de nueva cuenta a la chiquilla: “Sentida y dulce, la carbonera canta: [...]”⁴³ (Jiménez 1917: 72). A continuación, el escritor imagina una canción, cuya tonada no llega a nosotros:

“Mi niiiño se va a dormiii
en graaasia de la Pajtoraaa...
[...]
...y pooor dormirse mi niñooo,
se duermeee la arruyadoraaa...” (Jiménez 1917: 72)

Castelnuovo-Tedesco emplea la alusión musical en su proceso ecfrástico. Escrito en dos pentagramas, uno vocal y otro para la guitarra, el tema C les confiere altura y ritmo a las palabras del nobel. La adición de métrica, articulación, dinámica⁴⁴ y agógica, concluyen la

⁴³ Recordemos que el puente es una derivación del tema A. Ambos siempre se presentan acompañados por la mención en el texto de la carbonera, haciendo posible identificarlos como parte de su tema musical. Esto podría ser indicio de una mala traducción al inglés del título de la pieza, la cual podría no referirse a la canción de cuna, sino a la persona que la entona. Sin embargo, en cada aparición del tema, la joven cantora se encuentra arrullando a su hermanito, manteniendo la duda que Jiménez comenzó al titular su capítulo (ver nota 40). Ambas interpretaciones serían trasmedializadas de manera similar a través de los mismos elementos musicales sin variar significativamente su sentido. Por los elementos mencionados a lo largo del análisis de la obra, me decanto por la interpretación de Castelnuovo-Tedesco.

⁴⁴ Similar al presente en el resto de secciones, acompañando la melodía, dando la sensación de arrullo.

idea plasmada por la pluma del español. La guitarra imita melódicamente a la voz una octava arriba, únicamente diferenciándose de ella con notas *staccato* en los momentos donde la segunda calla (Figura 33) o para añadir relleno armónico en momentos de intensidad (Figura 35), lo que, aunado a la indicación sobre su pentagrama (Figura 33), resta protagonismo al cordófono, confiriendo mayor importancia a la voz. A su vez, esta similitud permite prescindir del texto conservando la adormecedora tonadilla y la imagen de Jiménez.

Liberamente (come una canzone popolare)

p dolce e lontano

Figura 33.

Una agógica flexible sugerida por las indicaciones sobre el pentagrama vocal (Figura 34), así como el *legato* de la melodía reiterativa por grados conjuntos, recuerda el cantar flamenco, posiblemente entonado por la carbonera; a pesar de ellos, podemos hallar otros elementos más evocadores. Es a partir del modo frigio, presente en tantos cantes⁴⁵, que se construye la melodía; la nota Re funge como fundamental, así nos lo hace saber el pedal presente en las secciones de acompañamiento de la guitarra (Figura 33); una particularidad del estilo al

⁴⁵ El modo frigio, derivado de la escala Mayor natural, suele construirse a partir de la nota Mi debido a que no necesita alteraciones para constituirlo. En la afinación estándar de la guitarra, este modo es muy idiomático, presentando su primer grado en la nota más grave que permite el registro del instrumento, el cual es protagonista en la música flamenca.

armonizar dicho modo es la transformación del acorde de primer grado en Mayor⁴⁶, característica presente en el compás 77 (Figura 35).



Figura 34.

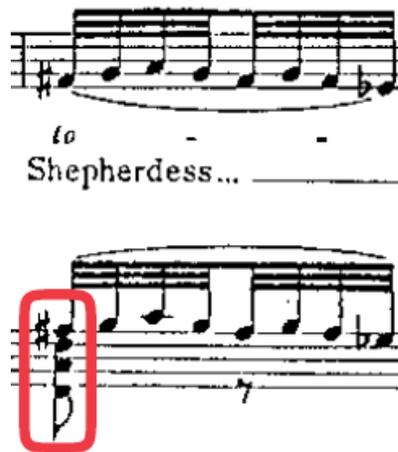


Figura 35.

Emulando el tradicional cantar andaluz, Jiménez alarga las palabras dentro de su escrito con la repetición de vocales (Figura 36); es en estos vocablos que Castelnuovo-Tedesco adiciona una serie de melismas y notas largas⁴⁷ al estilo de la música flamenca (Figura 37). La unificación de dichos motivos rítmico-melódicos con las notas que los preceden dan como resultado la semifrase que fungirá como raíz de la mayor parte del tema, siendo modificada ocasionalmente; algunas de estas transformaciones probablemente se deban a razones musicales, tales como dar variedad sonora o a la elección del compositor de prolongar sílabas adicionales a las señaladas por el poeta para mantener el patrón rítmico- melódico (Figura

⁴⁶ Y no menor, como correspondería. Esto se logra con la alteración artificial ascendente de la tercera del acorde fundamental, mas no así del tercer grado de la escala, que no sufre alteración artificial alguna. A esto se le denomina “modo flamenco” (Granados 2017).

⁴⁷ Los intérpretes pueden agregar *vibrato* a la usanza flamenca en estas sílabas.

38); sin embargo, a menudo el modelo será modificado para coincidir con el texto (Figura 33).

Mi **niiiño** se va a **dormiii**
 en **graaasia** de la **Pajtoraaa...**
 Pausa. El viento en las copas...
 ...y **pooor** dormirse mi **niñooo**,
 se **duermeee** la **arruyadoraaa...**

Figura 36. (Jiménez 1917a: 51)



Figura 37.



Figura 38.

Completando el tema C, encontramos el *leitmotiv* del viento. Este fragmento divide la canción entonada por la carbonera en dos, en el escrito a partir de la irrupción de la voz del narrador, y musicalmente con la inclusión de una nueva frase. Jiménez relata: “Pausa. El viento en las copas...” (Jiménez 1917: 72). Los silencios en la partitura paran la entonación de la joven intérprete, despojando de cualquier elemento musical a las palabras acompañadas por la guitarra y convirtiéndolas nuevamente en narración; el sonido del viento es reproducido por el ligero⁴⁸ trémolo rasgueado de los acordes, cuyas notas se mueven

⁴⁸ Ligereza reflejada en parte por la dinámica en *pp*.

levemente⁴⁹ como las puntas de los árboles, con un Si natural enraizado en la nota pedal (Figura 39); la expectación generada por los puntos suspensivos se ve reflejada por la respiración coronada por el calderón al final de la sección. Los mismos elementos sutilmente variados serán utilizados en la siguiente mención del viento, adjunta a los compases 91 y 92.

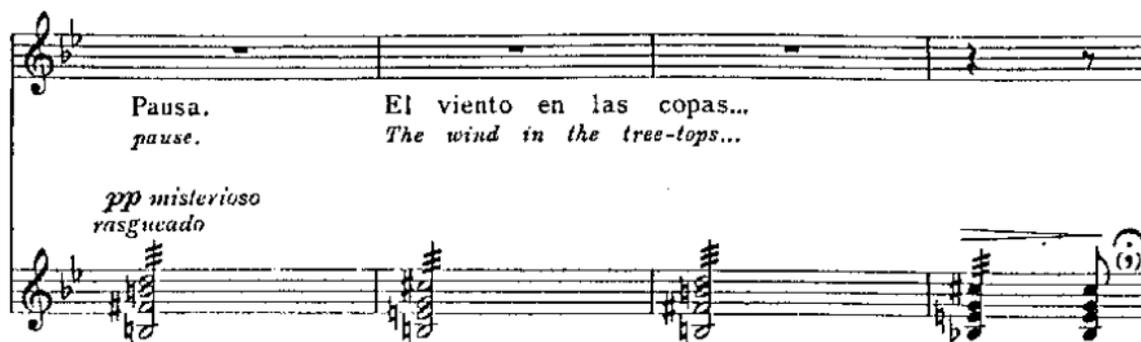


Figura 39.

Me permitiré hacer una sugerencia interpretativa, pues la considero de suma importancia en el proceso ecfrástico. Debido a las limitaciones en la notación musical o el desconocimiento técnico del instrumento, Castelnuovo-Tedesco no especifica el ángulo de ataque del dedo de la mano derecha en la ejecución de los acordes; sin embargo, cuando se tañe únicamente con la yema⁵⁰ (Figura 40), la fricción producida entre la piel del intérprete y las cuerdas⁵¹, aunada a las rápidas repeticiones producidas por el tremolo, provoca un efecto sonoro similar al roce del viento sobre la punta de los árboles.

⁴⁹ Este movimiento de tres de las cuatro voces produce tensión armónica por las disonancias que origina.

⁵⁰ Es posible utilizar cualquier dedo de mano derecha.

⁵¹ Particularmente con aquellas que tienen entorchado.



Figura 40. Ángulos de ataque del pulgar e índice que permiten el toque con yema.

En el último párrafo localizamos de nueva cuenta la mención del canto de la carbonera acompañado del tema A, el cual manifiesta ciertas variaciones: “Platero, que anda, manso, entre los pinos quemados, se llega, poco a poco... [...]” (Jiménez 1917: 72). Esta lenta aproximación es expresada mediante la repetición del primer patrón rítmico-melódico, el cual asciende por terceras hasta arribar a la altura en la cual permanecerá posteriormente; de igual forma, la voz intermedia se eleva cromáticamente, siempre acompañada por un bajo pedal en Sol que recuerda el pedal del inicio de la obra (Figura 41). Cabe mencionar que el temple del borrico concuerda perfectamente con el carácter sosegado del tema.

Pla -
Pla -
tornando al



p dolce e

- tero, que anda, manso, entre los pinos quemados, se
- tero, *who is walking gently among the pines,* *approaches,* *little*

Tempo di Ninna-Nanna



monotono sino alla fine

lle - ga poco a poco...
bu little...

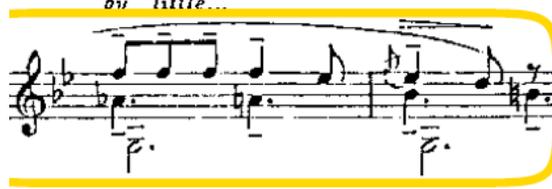


Figura 41.

“Luego se echa en la tierra fosca y, a la larga copla de madre, se adormila, igual que un niño” (Jiménez 1917: 72). Así como el jumento desciende al mundo de los sueños, la voz inferior, esta vez acompañada por su tercera Mayor, baja cromáticamente, cobijada por el arrullo de la invariable melodía de la voz superior (Figura 42). Con la integración de dos de los patrones rítmico-melódicos que conforman el primer tema, la sección finaliza. Resulta interesante el cambio realizado en la última repetición del patrón que contiene dieciseisavos, dotándolo de una resolución descendente (Figura 43) que, en conjunto con la bajada melódica de los compases 106 al 108, continúan la idea planteada por el movimiento cromático de los compases 101 al 105.

Luego se echa en la tierra fosca y, a la
Then he lies down on the hard earth, and,



lar - ga copla de madre, se
soothed by the monotonous lullaby



Figura 42.



Figura 43.

Una pequeña *coda* ejecutada únicamente por la guitarra finaliza la obra, la cual es construida a partir del tema C, evocando la canción de cuna una última vez.

*PLATERO Y YO DE EDUARDO SAINZ DE LA MAZA*⁵²

Compuesta en 1968, la *suite* para guitarra sola del compositor burgalés consta de ocho piezas, cada una correspondiente a un capítulo de la obra de Jiménez. El músico cimienta su serie de composiciones en la edición completa del libro; de esto da testimonio la última pieza, cuyo título es tomado del capítulo CXXXVIII del escrito, el cual fue añadido a la obra en 1917.

La correlación entre ambas obras españolas se hace visible de forma evidente. La primera prueba es el nombre general de ambos textos; de igual forma, cada una de las composiciones que conforman el conjunto del guitarrista son llamadas de igual forma que el capítulo que refieren⁵³. De igual modo, Sainz incluye a manera de epígrafes algunos fragmentos de los capítulos de su coterráneo; esta selección es evidentemente deliberada, pues los nombres de las composiciones bastan para que la persona interesada pueda consultar el texto íntegro⁵⁴; sin embargo, el compositor resuelve resaltar estos segmentos que valoró significativos⁵⁵. Si bien, la música puede ser disfrutada sin conocer su fuente primaria, el proceso efrástico sólo puede ser descubierto al vincularla con los epígrafes⁵⁶.

Estructuralmente, ambas obras se asemejan de manera general. La autonomía brindada a cada una de las piezas se revela de diversas maneras. La primera de ellas es la elección de componer una *suite*, pues esta está integrada por varios movimientos que, al igual que los capítulos del nobel, pueden ser leídos de manera independiente, pues son autoconclusivos. De igual forma, la variedad de elementos musicales como la forma, los centros tonales, los motivos rítmicos y melódicos, etc., así como los recursos técnicos empleados, diferencian a cada una de las obras, dotándolas de libertad.

A pesar de esta independencia, existe cierta cohesión entre las piezas. Paradójicamente, algunos de los elementos que las distinguen son los mismos que las unen. Todas las

⁵² Evitaré en medida de lo posible repetir información sobre la obra de Jiménez contenida en *Platero y yo de Mario Castelnuovo-Tedesco*, centrándome únicamente en los elementos efrásticos de la obra de Sainz.

⁵³ Exceptuando la VI pieza, que elimina una palabra del título asignado por Jiménez; sin embargo, el título dado por Sainz, así como otros elementos, como el epígrafe que la acompañan, permiten identificar su origen sin dubitaciones.

⁵⁴ Incluso podría ser incluido dentro de la partitura.

⁵⁵ Posiblemente consideró que estos trozos reflejan el contenido del capítulo, como puede corroborarse al leer el contenido íntegro de las secciones y comparar su temática, estilo, etcétera, con los fragmentos elegidos.

⁵⁶ Como argumentaré posteriormente en el análisis de dos obras de Sainz.

composiciones rondan centros tonales similares⁵⁷, también utilizan recursos armónicos⁵⁸ y técnicos parecidos, igualmente hay motivos rítmicos y melódicos que se asemejan, etcétera; sin embargo, un indicio sutil pero importante del vínculo entre ellas lo encontramos en la repetición de un tema musical dentro de los movimientos I y VII⁵⁹.

El orden cronológico planteado por el literato también es respetado por el guitarrista. Esto es reflejado al comparar los números asignados por ambos autores a sus obras (Anexo 7). Igualmente, la pieza inicial corresponde al capítulo I del libro, y la composición final corresponde a la última parte del escrito de Jiménez. Dentro de sus respectivos epígrafes también encontramos una pista, pues la primera línea citada por Sainz corresponde a la frase que comienza el ejemplar del andaluz, y la octava obra se basa en el párrafo conclusivo. Todo esto respeta la narración de los hechos y la presentación de personajes en la obra del poeta⁶⁰.

Al igual que en el *Platero* de Castelnuovo-Tedesco, el instrumentista puede presentar de manera íntegra la obra de Sainz o elegir una o varias piezas para presentarlas por separado; de la misma forma, el ejecutante puede utilizar el orden sugerido por ambos autores o puede crear su propia disposición, siempre siendo consciente de las consecuencias que esto puede conllevar⁶¹.

Aun cuando el carácter autobiográfico acuñado en el texto de Jiménez es vagamente sugerido dentro de las citas incluidas en la partitura, las referencias a la cultura flamenca se hacen presentes, de nueva cuenta, a través de la instrumentación y la armonía⁶², recordando la procedencia del jumento.

Con la intención de mostrar algunos de los recursos efrásticos utilizados por el guitarrista en su *suite*, presento un análisis de dos movimientos.

⁵⁷ Las notas Re, Mi y La, tanto en sus modos Mayores como en los menores suelen hacerse presentes, como puede ser observado en las armaduras presentadas.

⁵⁸ La utilización de tonalidades homónimas es un proceso común.

⁵⁹ Asimismo, esta repetición respalda el orden cronológico planteado por Jiménez, pues el proceso efrástico del VII movimiento no puede ser comprendido plenamente sin conocer el contenido del movimiento I. Todo esto será estudiado posteriormente en el análisis de las obras.

⁶⁰ Ver notas 33 y 34.

⁶¹ Como la alteración del orden lógico de los hechos o la supresión de información musical importante para el escucha, entre otros, pudiendo provocar la falta de comprensión de la obra.

⁶² Ver compases 17 al 20 de *La muerte*.

I. PLATERO

Utilizando el capítulo inicial de la obra literaria, el compositor abre su ciclo de piezas. Al igual que en el resto de los movimientos, encontramos el epígrafe inmediatamente después del título (Figura 44).

I. PLATERO

Platero es pequeño, peludo, suave...
Sólo los espejos de azabache de sus ojos son duros cual
dos escarabajos de cristal negro.
Lo llamo dulcemente: '¿Platero?', y viene a mí con un trotecillo
alegre que parece que se ríe, en no se qué cascabeleo ideal.
Juan Ramón Jiménez

Figura 44.

A continuación, transcribiré íntegramente el escrito de Jiménez, resaltando los fragmentos seleccionados por el guitarrista:

Platero es pequeño, peludo, suave; tan blando por fuera, que se diría todo de algodón, que no lleva huesos. **Sólo los espejos de azabache de sus ojos son duros cual dos escarabajos de cristal negro.**

Lo dejo suelto, y se va al prado, y acaricia tibiamente con su hocico, rozándolas apenas, las florecillas rosas, celestes y gualdas... **Lo llamo dulcemente: "¿Platero?", y viene a mí con un trotecillo alegre que parece que se ríe, en no sé qué cascabeleo ideal...**

Come cuanto le doy. Le gustan las naranjas mandarinas, las uvas moscateles, todas de ámbar, los higos morados, con su cristalina gotita de miel...

Es tierno y mimoso igual que un niño, que una niña...; pero fuerte y seco por dentro, como de piedra. Cuando paso sobre él, los domingos, por las últimas callejas del pueblo, los hombres del campo, vestidos de limpio y despaciosos, se quedan mirándolo:

-Tien'asero...

Tiene acero. Acero y plata de luna, al mismo tiempo. (Jimenez 1917: 17)

Con un aire descriptivo desde la mirada del narrador, esta sección introduce a nuestro protagonista, resaltando dos de sus características. La primera es su blandura exterior e interior, representada por la primera selección del músico: “Platero es pequeño, peludo y suave” (Jimenez 1917: 17); esto es reforzado por adjetivos y metáforas posteriores:

[...] tan blando por fuera, que se diría todo de algodón, que no lleva huesos. [...]

[...] y acaricia tibiamente con su hocico, rozándolas apenas, las florecillas rosas, celestes y gualdas...

Es tierno y mimoso igual que un niño, que una niña... [...]

[...] plata de luna [...] (Jimenez 1917: 17)

Con la segunda fracción, el guitarrista incorpora la fuerza interna del burro. Una vez más, esto es reiterado a lo largo del capítulo:

[...] Sólo los espejos de azabache de sus ojos son duros cual dos escarabajos de cristal negro.

[...] pero fuerte y seco por dentro, como de piedra. [...]

-Tien'asero...

Tiene acero. Acero [...] (Jimenez 1917: 17)

La presentación del jumento es completada retratando la relación con el relator:

Lo dejo suelto, y se va al prado [...] Lo llamo dulcemente: "¿Platero?", y viene a mí con un trotecillo alegre que parece que se ríe, en no sé qué cascabeleo ideal...

Come cuanto le doy. [...]

[...] Cuando paso sobre él, los domingos, por las últimas callejas del pueblo [...] (Jimenez 1917: 17)

Utilizando dos temas unidos por un puente, Sainz construye su obra (Figura 45); cada una de estas secciones corresponde a un fragmento citado y, por consiguiente, a la idea que representa.

Tema	A	Puente	B	A ¹	Puente	B	Coda
Compases	1-8	9-12	13-39	40-57	58-61	62-88	89-92

Figura 45.

Transmitiendo la tersura de Platero, encontramos el tema A. Esta imagen es simbolizada por el arpeggio de acordes consonantes⁶³ básicos como son el primero, quinto y cuarto grado; el *tempo* apacible de la sección, reforzado por la dinámica, el carácter y una articulación fluida, brindan calma a la melodía oscilante, cuyas resonancias permiten apreciar las relaciones interválicas que quedan flotando como aromas (Figura 46).

Figura 46.

Por su parte, la firmeza del jumento se hace presente en el puente. Utilizando acordes plaqué⁶⁴ levemente resaltados por la articulación, una armonía disonante, originada especialmente por el movimiento cromático de varias notas, enriquece el matiz de esta sección, cuyo pedal en el bajo es sólido como nuestro personaje principal; de la misma manera, la agógica y el movimiento dinámico pertenecientes al compás 12 generan tensión (Figura 47) que será resuelta en la sección siguiente.

⁶³ La obra de Eduardo Sainz de la Maza está fuertemente influenciada por el jazz. Debido a esto, su armonía suele verse coloreada por acordes extendidos que, desde la mirada de la tradición de la música académica, pueden ser clasificados como acordes con disonancias, pero para un escucha contemporáneo suenan estables.

⁶⁴ Técnica opuesta al arpeggio, pues las notas se tocan una después de otra, en lugar de simultáneamente.



Figura 47.

Es sensato que ambas secciones aparezcan juntas y en este orden, tanto en el primer párrafo de Jiménez, como en la música de Sainz, pues representan los dos aspectos esenciales de Platero, el cual “Tiene acero. Acero y plata de luna, al mismo tiempo” (Jimenez 1917: 17).

El tema B puede ser identificado plenamente como el “tema de Platero”. Aunque esta fracción por sí misma es complicada de relacionar con el asno debido a la subjetiva asociación por parte del compositor, debido a su contexto desempeña el papel de *leitmotiv*. En primer lugar y como ya fue mencionado, el tema forma parte de la pieza que lleva como título el nombre del jumento; igualmente, esta pieza se origina en el capítulo homónimo de Jiménez, encargado de presentar a nuestro personaje; adicional a esto, el tema hace su aparición después de las dos secciones a cargo de describir a Platero; la última pista es provista por la tercera cita al escritor por parte de Sainz, la cual corresponde a este fragmento musical, donde el narrador llama a su amigo por su nombre, como se haría al ejecutar su *leitmotiv*, y este replica acudiendo, al menos, a nuestra mente.

Formalmente, el tema B es ternario (Figura 48):

Periodo	a	b	a ¹
Compases	13-20	21-32	33-39

Figura 48.

La sección a y la sección b están emparentadas rítmico-melódicamente: a partir de leves variaciones de una misma frase, el tema B es construido en su totalidad (Figura 49); tal insistencia por parte del músico podría obedecer a su deseo de familiarización y

memorización por parte de los escuchas con el tema de Platero; esto no sería extraño debido al peso simbólico del *leitmotiv* y la importancia del personaje al que está ceñido; además, la rememoración de este tema y su significado será vital al enfrentarnos al VII de la *suite*, donde volverá a hacerse presente.

Poco meno mosso ♩ = 88

CIV

a tempo espressivo

The image displays three segments of a musical score. The top segment is enclosed in a red rounded rectangle and features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. It begins with the tempo marking 'Poco meno mosso' and a quarter note equal to 88 (♩ = 88). A 'CIV' marking is placed above the first measure. The instruction 'a tempo espressivo' is written below the first measure. The second segment, enclosed in an orange rounded rectangle, shows a melodic line with fingering numbers 4, 1, 4, and 3. The third segment, also in an orange rounded rectangle, shows a melodic line with a 'CV' marking and fingering numbers 1, 4, 2, 0, and 3.

Figura 49.

Tres elementos presentes en este segundo tema podrían estar hablándonos de características del asno. Por un lado, la melodía construida por intervalos pequeños de segunda y tercera recuerdan el primer adjetivo⁶⁵ asentado por Jiménez; además de eso, la tonalidad inicial de Re Mayor haría referencia a la personalidad jubilosa del borrico manifiesta en su trote, el cual podría ser insinuado por el ritmo de la melodía.

⁶⁵ “Pequeño”

De la repetición del primer tema cabe destacar tres aspectos. En primer lugar, el ensanchamiento de la sección, usando recursos técnicos y compositivos similares al comienzo de la pieza; por otra parte, y debido a la dilatación de la sección, una melodía descendente, ya sugerida en A, es revelada en la voz superior que, similar a B, es integrada por intervalos cromáticos y de segunda mayor, que nuevamente recuerdan la pequeñez del jumento (Figura 50); por último, Mi frigio⁶⁶ se hace presente en los compases 51 y 52 con el arpeggio de su quinto⁶⁷ y primer grado⁶⁸ (Figura 51), evocando la tierra natal de Platero.



Figura 50.



Figura 51.

La obra concluye con la repetición del tema B que da paso a una breve *coda*.

VII. LA MUERTE

A partir del capítulo CXXXII, Sainz de la Maza construye la VII pieza de su *suite*. El epígrafe que incluye es el siguiente (Figura 52):

⁶⁶ Ver notas 45.

⁶⁷ Acorde disminuido.

⁶⁸ La triada de Mi menor está presente en Mi frigio como primer grado, como en Re mayor como segundo, permitiendo esta pequeña inflexión.

VII. LA MUERTE

Encontré a Platero echado en su cama de paja...
Parecía su pelo rizado, ese pelo de estopa apolillada
de las muñecas viejas, que se cae, al pasarle la mano,
en una polvorienta tristeza...
Juan Ramón Jiménez

Figura 52.

Resaltando la selección del músico, presento el capítulo completo:

Encontré a Platero echado en su cama de paja, blandos los ojos y tristes. Fui a él, lo acaricié hablándole, y quise que se levantara...

El pobre se removió todo bruscamente, y dejó una mano arrodillada... No podía... Entonces le tendí su mano en el suelo, lo acaricié de nuevo con ternura, y mandé venir a su médico.

El viejo Darbón, así que lo hubo visto, sumió la enorme boca desdentada hasta la nuca y meció sobre el pecho la cabeza congestionada, igual que un péndulo.

-Nada bueno, ¿eh?

No sé qué contestó... Que el infeliz se iba... Nada... Que un dolor... Que no sé qué raíz mala... La tierra, entre la yerba...

A mediodía, Platero estaba muerto. La barriguilla de algodón se le había hinchado como el mundo, y sus patas, rígidas y descoloridas, se elevaban al cielo. **Parecía su pelo rizado ese pelo de estopa apolillada de las muñecas viejas, que se cae, al pasarle la mano, en una polvorienta tristeza...**

Por la cuadra en silencio, encendiéndose cada vez que pasaba por el rayo de sol de la ventanilla, revolaba una bella mariposa de tres colores... (Jiménez 1917: 178)

Esta sección narra la agonía y muerte de Platero. La primera parte del epígrafe elegido por el guitarrista narra el momento previo al deceso del borrico; por su parte, el segundo fragmento, alusivo al jumento ya sin vida, es antagónica al primer párrafo del capítulo inaugural de la obra, donde se describe al protagonista lozano y brioso. Si bien, dentro de la partitura no se menciona explícitamente que es Platero quien fenece, el contexto fácilmente guía al

intérprete a esta conclusión; sin embargo, esto sólo puede ser confirmado con la consulta del capítulo íntegro de Jiménez.

La pieza de Sainz se encuentra conformada por dos temas y una *coda* derivada del primero de ellos (Figura 53); de nueva cuenta, en número de fragmentos citados concuerda con el número de temas.

Tema	A	A ¹	B	Coda
Compases	1-20	21-31	32-35	36-40

Figura 53.

La conexión entre el texto y la música resulta algo ambigua; esto se debe a la aparente intención del compositor de transmitir el afecto general del capítulo, con la ayuda de elementos musicales que simbolicen el deceso del personaje.

El tema A es desarrollado a partir de la célula rítmica presente en el compás 1 (Figura 54). Camahort apunta que, en algunos manuscritos de la pieza, el autor inscribió justo debajo de este material: “Las campanas redoblan por Platero...” (2006: 21) tocando *a morto*, como tradicionalmente se hace en los pueblos notificando una defunción. Pese al replicar del bajo y las imitaciones a manera de ecos (Figura 54 y 55), sin la leyenda, la imagen poética reflejada por Sainz resulta inapreciable para el intérprete; tal es el caso de las ediciones digitalizadas, donde la anotación no es incluida, privándonos de información vital. La necesidad de conocer la versión manuscrita se debe principalmente a que el cuadro pintado en ella no fue extraído del imaginario de Jiménez, quien en ningún momento dentro de su relato refiere la participación de campanas⁶⁹.

⁶⁹ La permeabilidad entre la categoría asociativa e interpretativa presentadas por Bruhn puede ser aquí observada. Sin el texto brindado por Sainz, la conexión entre obras es profundamente subjetiva; sin embargo, al conocer la idea planteada por el compositor, el símbolo se vuelve familiar.

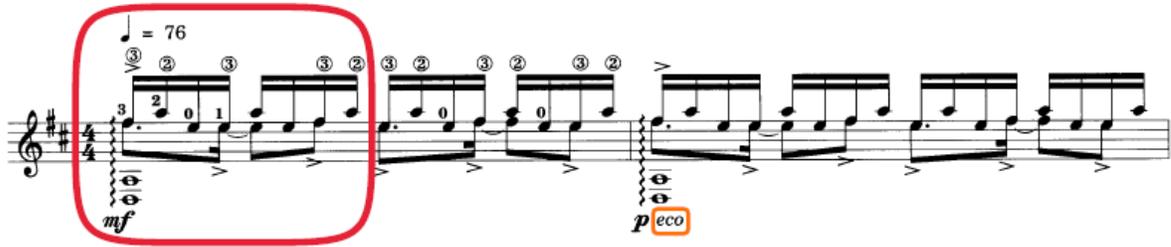


Figura 54.



Figura 55.

Por otra parte, la dinámica discreta y la constante presencia de *tenutos*, asemejan la languidez del borrico⁷⁰ (Figura 55).

El ritmo de milonga de esta sección plantea dos conexiones entre las obras. Con su carácter nostálgico, nuevamente nos remite al luto por Platero; por otro lado, nos transporta a Andalucía. Si bien, la milonga es principalmente asociada a Sudamérica⁷¹, su presencia en España puede ser rastreada desde finales del siglo XIX, a donde llegó de la mano de los repatriados provenientes de las provincias americanas, formando parte de los cantes flamencos llamados de ida y vuelta, compartiendo características con su análogo sudamericano (*Milongas s.f.b*). El vínculo con Andalucía continúa dentro de los compases 17 al 20 con una progresión melódica en modo flamenco⁷² en Fa# (Figura 56).

⁷⁰ De igual forma, reflejan el ambiente preponderante de tristeza.

⁷¹ Esencialmente a Argentina y Uruguay.

⁷² Ver nota 46.



Figura 56.

De forma equivalente, el compás 30 y 31 pasan brevemente por Mi frigio⁷³, resolviendo en una indicación agógica⁷⁴ concordante con la existencia del jumento que se extingue (Figura 57).

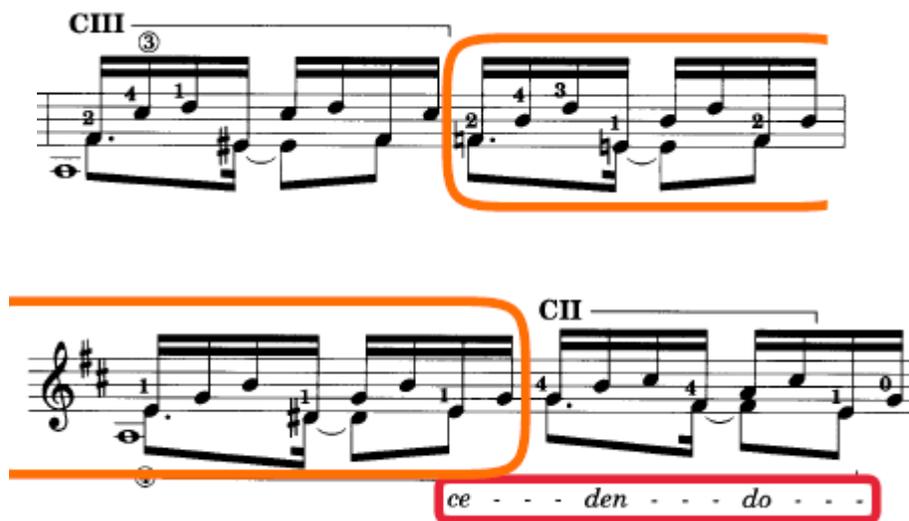


Figura 57.

El tema B es construido sobre el tema de Platero. Como ya fue estudiado, su primer aparición se encuentra dentro del primer movimiento de la *suite*, en su tema B⁷⁵. Con la misma indicación de *tempo* (Figura 58) y con una rearmonización que recuerda a los acordes

⁷³ Ver nota 45.

⁷⁴ Puede ser acompañada disminuyendo la dinámica.

⁷⁵ Ver *Platero de Eduardo Sainz de la Maza*.



Figura 59.

EL QUIJOTE Y LAS MUJERES DE LETICIA ARMIJO

Compuesta para guitarra y orquesta de cámara en 2011, esta obra cuenta con una versión para guitarra y orquesta sinfónica que, salvo algunos cambios instrumentales y orquestales, es esencialmente igual (*Catálogo* s.f.). El concierto se inspira en la novela española *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra; dicha ficción se divide en dos partes, publicadas en 1605 y 1615 respectivamente.

Mediante la mención del personaje principal en el título de la obra, el texto fuente es descubierto; asimismo, el subtítulo de la composición, *Concierto cervantino para guitarra y orquesta*, alude al autor. Una pista más es dada por el contexto de creación de la partitura, la cual fue enmarcada dentro del *Proyecto Multidisciplinar de Excelencia El Quijote en la cultura europea. Mito y representación* de la Universidad Autónoma de Madrid, el cual tiene entre sus objetivos la creación de nuevas obras musicales erigidas sobre la novela española (Armijo 2011:1).

Conformada por tres movimientos, la composición se centra en los papeles femeninos y su relación con el Caballero de los leones, tal como el rótulo sugiere; asimismo, la extensa trayectoria dentro del movimiento feminista y la lucha por los derechos humanos de la mujer por parte de la doctora Armijo (Armijo 2011: 2) refuerzan esta idea, pues su pensamiento impregna gran parte de su catálogo⁸⁰ (*Catálogo* s.f.).

Establecer una relación a partir de los elementos musicales entre ambas obras sin proyectar significados propios es complicado en demasía; esto se debe principalmente al proceso asociativo⁸¹ empleado por la compositora en su obra, aunado a la naturaleza no representacional del lenguaje musical. Siendo consciente de ello, la autora ha verbalizado sus intenciones en *Las mujeres y el Quijote, concierto para guitarra y orquesta* (2018), cuyo breve resumen acompaña la partitura; partiendo de este escrito, propondré una interpretación. Antes de comenzar, es importante mencionar que la composición “ilustra algunas de las vertientes de la evolución de la música mexicana contemporánea de principios del nuevo milenio” (Armijo 2018: 806); asimismo, es notorio su alto contenido político y social, producto del contexto histórico en el que se desarrolló la compositora. Si bien no me centraré

⁸⁰ Esto puede ser observado en el título de varias de sus obras; *Sor Juana*, *Coyolxhauqui: Requiem de cuerpo presente*, *Coatlícue* y *OIKABETH* son algunos ejemplos.

⁸¹ No significa que otras actitudes transmedializadoras se encuentren ausentes.

en estos elementos pues exceden los límites de este trabajo, conocerlos es primordial para comprender el sentido de la obra.

Aunque la obra toma como punto de partida los personajes contenidos en el escrito del español, la compositora va más allá de la descripción de estos, reflexionando acerca de la importancia de la mujer, no sólo en el relato de Cervantes, sino en el mundo⁸². De igual forma, cavila respecto al papel tradicionalmente asignado a la mujer, sugiriendo una transformación conciliadora; en relación a ello, durante una entrevista con Mirella Llhui, Armijo comentó:

En la obra se establece un diálogo entre la guitarra y la orquesta, haciendo un símil entre el “papel secundario” de la guitarra y el que se le otorga a la mujer, proponiendo la integración y alternancia de los mismos, como única forma de transformar a una sociedad en donde se siguen asesinando mujeres, teniendo como clave el respeto de la otredad, la compasión, el amor y la alternancia del poder. (Llhui 2013: 26, citado por Armijo 2018: 817)

A lo largo de la integridad de la obra, la guitarra fungirá como símbolo para estas meditaciones (Armijo 2018: 817, 826). Un ejemplo de ellos es la ejecución en solitario de la guitarra en diferentes secciones de cada uno de los movimientos; esto simbolizaría la independencia de los personajes femeninos presentados en la primera pieza (Armijo 2018: 818). Por otro lado, es el constante diálogo complementario entre guitarra y orquesta a lo largo del concierto es el símbolo de integración elegido por la creadora.

En cada una de las piezas encontraremos elementos que retornan al clásico español; a continuación, presento un análisis de cada uno de ellos.

I. ANDANTE E TRANQUILO

De acuerdo con la compositora, la pieza presenta cinco grupos de ideas (Armijo 2018: 819,822); tomando en cuenta esto, es plausible deducir la siguiente estructura del movimiento (Figura 60):

⁸² Este es un buen ejemplo de la permeabilidad entre asociación e interpretación (ver estas subcategorías dentro de *Modelo de Siglind Bruhn*); aunque Cervantes plasma el lugar asignado a la mujer en la sociedad de principios del siglo XVII y lo cuestiona a lo largo de su novela, Armijo actualiza la discusión desde su perspectiva.

Tema	A	B	C	A ¹	D	E	E ¹	E ²
Compases	1-10	11-18	19-34	35-44	45-85	85-109	109-124	124-151

Figura 60.

Conforme a Armijo, cada uno de los temas encarna a un personaje de la ficción:

La imagen representa a Dulcinea, Luscinda y Dorotea, temas que se combinan entre sí a través de la técnica de la variación dando como resultado dos nuevos temas derivados, que representan la mirada del caballero de la triste figura y su incondicional escudero. (Armijo 2018: 822)

En consecuencia, es factible inferir que el tema A corresponde a Dulcinea (Figura 61), el tema B a Luscinda (Figura 62) y el tema C a Dorotea (Figura 63); por su parte, los temas D y E pertenecen al hidalgo y su paje (Figuras 64 y 65).



Figura 61. Inicio del tema A, ejecutado por la guitarra.

The image shows a musical score for the beginning of Theme B. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: the top two are for piano accompaniment, and the bottom one is for the melody. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic, playing chords in a steady rhythm. The melody starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, playing a series of eighth notes. The second system has five staves: the top four are empty, and the bottom one contains a piano (*p*) accompaniment line with a few notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 62.1. Inicio del tema B.

13

pp

f

pp

13

13

13

Figura 62.2. Inicio del tema B.

The image displays a musical score for the beginning of Theme C, consisting of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The grand staff shows a piano introduction with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a crescendo leading to a piano (*p*) dynamic. The bass staff contains a melodic line starting with a half note, followed by eighth notes, and ending with a quarter note. The second system consists of five staves, all marked with a piano (*p*) dynamic. The top two staves (treble and bass clefs) feature sustained chords with a fermata. The third and fourth staves (treble and bass clefs) also feature sustained chords with a fermata. The fifth staff (bass clef) contains a melodic line with a fermata. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Figura 63.1. Inicio del tema C.

The image shows a musical score for the beginning of Theme C, measures 21 and 22. The score is arranged in a system of six staves. The first two staves are in treble clef, and the last four are in bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first staff has a measure rest in measure 21, followed by a melodic line in measure 22 starting with a half note F#4, marked *mf* and decaying to *p*. The second staff has a measure rest in measure 21, followed by a melodic line in measure 22 starting with a half note G4, marked *mf* and decaying to *p*. The third staff has a whole note chord of F#4 and G4 in measure 21, followed by a whole note chord of F#4 and G4 in measure 22, marked *pp*. The fourth staff has a whole note chord of F#4 and G4 in measure 21, followed by a whole note chord of F#4 and G4 in measure 22, marked *pp*. The fifth staff has a whole note chord of F#4 and G4 in measure 21, followed by a whole note chord of F#4 and G4 in measure 22, marked *pp*. The sixth staff has a whole note chord of F#4 and G4 in measure 21, followed by a whole note chord of F#4 and G4 in measure 22, marked *pp*. The score includes dynamic markings *mf* and *p* for the first two staves, and *pp* for the last four staves. The number 21 is written above the first measure of each staff.

Figura 63.2. Inicio del tema C.

The image shows a musical score for the beginning of Theme D, measures 45-48. The score is written for a string quartet, with four staves. The first staff (Violin I) starts with a dynamic marking of *p* (piano) and a hairpin crescendo leading to *mp* (mezzo-piano). The second staff (Violin II) is mostly silent. The third staff (Viola) has a melodic line starting at measure 45. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a bass line starting at measure 45, with a *pizz.* (pizzicato) marking and a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The score continues for measures 46, 47, and 48.

Figura 64. Inicio del tema D.

The image displays a musical score for the beginning of Theme E, consisting of two systems of staves. The first system includes a piano part and a string part. The piano part starts with a dynamic marking of *f* and a box labeled 'D' above the first measure. The string part starts with a dynamic marking of *mf*. The second system includes a piano part, a string part, and a woodwind part. The piano part starts with a dynamic marking of *f* and includes the instruction 'Senza sordina'. The string part starts with a dynamic marking of *mf* and includes the instruction 'Tutti Senza sordina'. The woodwind part starts with a dynamic marking of *mf* and includes the instruction 'Tutti Senza sordina'. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Figura 65.1. Inicio del tema E, ejecutado por la orquesta.



Figura 65.2. Inicio del tema E, ejecutado por la orquesta.

Fijar la presencia de estos personajes a capítulos concretos es una labor compleja debido a la naturaleza de la novela; en muchas ocasiones, estas figuras se saben presentes sin tener mayor incidencia en la acción pues fungen, al igual que el lector, únicamente el rol espectador; otras veces son retratos imaginarios, formando parte de una narración ajena o existiendo únicamente como ideales⁸³. Pese a lo mencionado, y con el fin de facilitar su encuentro en tan titánico texto, señalaré los que, a mi parecer, son los episodios de mayor relevancia para su desarrollo.

Albergar a Don Quijote, Sancho y Dulcinea exclusivamente en determinadas secciones del escrito es una labor imposible; su presencia casi permanente a lo largo de ambas partes de la

⁸³ Tal es el caso de Dulcinea.

ficción es imprescindible. Por su parte, Dorotea y Luscinda son constantes desde su aparición hasta casi finalizada de la entrega inicial; ambos caminos, inseparables de Cardenio y Fernando⁸⁴, se entrelazan en una misma historia, la cual se desarrolla esencialmente a partir del cierre del capítulo XXIII, con la primera aparición de Cardenio, prosiguiendo del episodio XXVII hasta su conclusión, al comienzo del capítulo XXXVII, todos ellos de la entrega inicial; me gustaría resaltar la primera aparición de la princesa Micomicona, personaje representado por Dorotea, dentro del episodio XXIX.

Mediante la estructura musical inspirada en el trabajo de Susan McClary⁸⁵ (Armijo 2018: 816), la compositora parece reflejar la rebeldía de Dorotea y Luscinda, quienes desafían su destino y las normas sociales (Armijo 2018: 918), reivindicando a la mujer.

Aun cuando la concepción de la compositora me parece certera, pienso posible desprender otra interpretación sin distanciarme drásticamente de ella. Parto coincidiendo en los primeros tres temas, particularmente en el correspondiente a Dulcinea, pues este deriva las ideas musicales que encarnan a Luscinda y Dorotea (Figuras 66 y 67), en un símil con el clásico español, puesto que Dulcinea, simbolizando el ideal femenino para el hidalgo, está presente en todas las mujeres de la obra.

En este movimiento, al igual que los caminos de los personajes cervantinos, los temas se fusionan:

Como en la venta, Luscinda y Dorotea se encuentran en el primer movimiento del concierto, inspirando a don Quijote que, con su fiel escudero, desde el imaginario

⁸⁴ Personajes no mencionados por la autora.

⁸⁵ Convencionalmente, el primer movimiento de los conciertos está estructurado sobre la forma sonata. Sobre la visión de McClary, Cecilia Piñero comenta:

El juego de tensión-distensión tonal está ligado, según esta autora feminista, a la dinámica sexual de deseo y satisfacción. Así, la estructuración tripartita del Allegro de la Sonata clásica -Exposición, Desarrollo, Re-exposición- representa un juego de tensiones en sí mismo que, a su vez, contiene internamente un segundo nivel de tensión en propia yuxtaposición temático-tonal. En la Exposición se presentan dos temas el primero de los cuales, en la tonalidad principal de la obra, se solía denominar “masculino”, frente al segundo, el “femenino” en una tonalidad relativa de la principal. Se nos muestran dos “sujetos musicales” enfrentados temática y tonalmente. La segunda parte del esquema Sonata, el Desarrollo, desenvuelve la lucha tonal y temática en un desarrollo modulante que constituye el punto de máxima tensión del primer nivel al que aludíamos (Exposición/distensión, Desarrollo/tensión, Re-exposición/distensión). En la Re-exposición la tensión de la lucha tonal-temática es resuelta al “vencer” la tonalidad del tema principal o “masculino”. (2003: 48-49)

cervantista, evoca el impulso de la vida, la energía femenina de la creación y su enigma en Dulcinea. (Armijo 2018: 819)

Como ya fue mencionado, Armijo parece condensar esta confluencia mediante la derivación de los temas; de igual modo, el vínculo entre los grupos de ideas reflejado en elementos musicales como el ritmo de milonga (Figura 66 y 68), género que, al igual que la lengua española, crea un puente entre España y América⁸⁶; de igual forma, la dirección melódica (Figura 67) y la armonía ligan los temas.

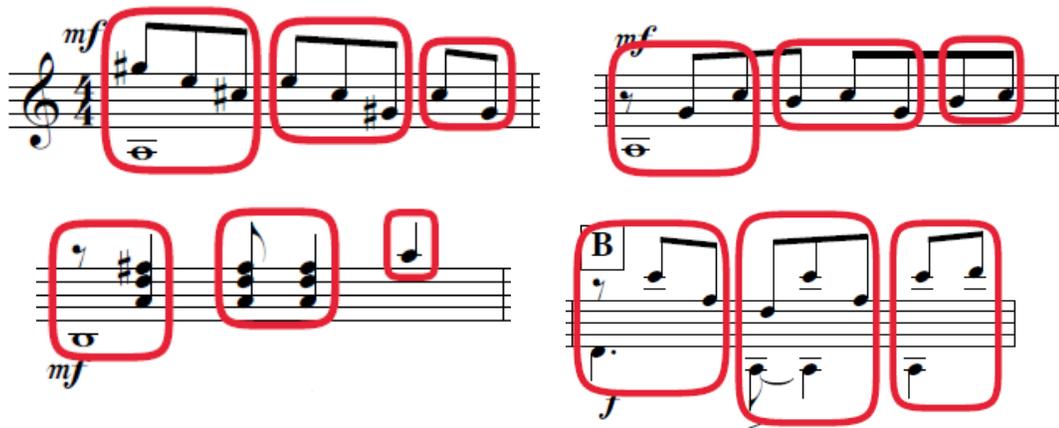


Figura 66. Fragmentos de A, B, C y D con la misma acentuación rítmica.

⁸⁶ Ver página 53 "ritmo de milonga".

Figura 67. Fragmentos de A y D donde se puede apreciar una dirección melódica descendente.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled with measure numbers 13, 13, and 13, shows a piano accompaniment with red boxes highlighting notes in the treble and bass staves. The second system, labeled with measure numbers 45, 45, 45, and 45, shows a similar piano accompaniment with red boxes highlighting notes and chords. The piano part includes dynamics like *mf* and *pizz.*

Figura 68. Fragmentos de B y D con el mismo acompañamiento rítmico.

Sin embargo, considero que el tema D puede aludir a la congregación de los personajes y sus historias dentro de la venta narrada por el literato, lo cual es respaldado por la construcción de este tema, el cual presenta elementos extraídos de los temas previos (Figuras 66 y 67). Un ejemplo de esta transposición es la técnica de arpeggio presente en A y B (Figuras 61, 62), la cual es extrapolada al cuarto tema (Figura 64); igualmente, el ritmo del bajo exhibido en B es retomado a partir del compás 45 (Figura 68); para finalizar, el tema C es citado del compás 58 al 61 (Figuras 63 y 69).



Figura 69. Compases 58 y 59.

El tema D puede ser dividido en dos secciones, del compás 45 al 61 y del 62 al 85. Estas porciones están emparentadas, como dan testimonio los puntos de apoyo melódicos (Figuras 67 y 70); igualmente, la segunda porción conserva elementos provenientes de grupos de ideas anteriores, como el ritmo de milonga (Figuras 66 y 71) y la técnica de arpeggio (Figuras 61, 62 y 72).



Figura 70. Compases 62 al 66.



Figura 71.



Figura 72.

El encargado de encarnar a Sancho sería el tema E. Este grupo de ideas es entonado por la orquesta, que funge, al igual que el leal paje, de escolta al personaje principal. Cerrando el movimiento, encontramos a E¹ y E², que representarían a Don Quijote, pues son interpretados por el instrumento protagonista⁸⁷; con una breve cita, Sancho acompaña al caballero en su tema (Figura 73).



Figura 73. Violín primero, compases 101 al 103 y 141 al 143.

II. LARGO Y III. ANDANTE

Basándome en la descripción de la autora (Armijo 2018: 822), la estructura del segundo movimiento es la siguiente (Figura 74):

Tema	A	A ¹	A ²	A ¹ ampliada	A ³	Epílogo
Compases	1-9	9-14	15-22	22-34	34-42	42-56

Figura 74.

⁸⁷ La guitarra.

Conforme a la compositora, este movimiento “representa la clave de unión entre don Quijote y estas tres mujeres, que reside en la imposibilidad del amor, el sufrimiento y un final impredecible” (Armijo 2011:1); esta idea es sugerida por el *ethos* general del movimiento contenido en elementos como el *tempo* calmo y la armonía general de la pieza, conformada principalmente por tonalidades y acordes menores.

Aunque fuera de la écfrasis musical, pues no refleja ningún elemento del *Quijote*, el uso de la palabra “epílogo” para designar la sección final del movimiento por parte de la creadora (Armijo 2018: 822) es llamativa, debido a que es un término proveniente de ámbito literario⁸⁸.

Por su parte, y utilizando como guía la exposición de Armijo (2018: 823,825), la pieza conclusiva presenta la siguiente constitución (Figura 75):

Tema	A	B	B ¹	B ²	A ¹	C
Compases	1-21	21-45	45-67	67-92	93-102	102-119

Síntesis				
Tema	A ²	B	C ¹	Coda
Compases	120-140	140-152	152-175	175-180

Figura 75.

Esta pieza simboliza “la fuerza, el conocimiento y sabiduría universal de las mujeres al lado de don Quijote [...]” (Armijo 2018: 826), lo que es plasmado por medio del vigor comprendido en ella. Un buen ejemplo de esto es el comienzo del tema A, el cual, valiéndose de un *tutti* intensificado por la articulación y la dinámica (Figura 76) colman de brío la obra; esto será reproducido de manera similar en cada aparición de este grupo de ideas, así como en las secciones que las preceden. En el mismo sentido se encuentra los impetuosos *arpeggiatos*⁸⁹ de la guitarra a lo largo de la pieza, muchas veces acompañados de acentos, trinos y dinámicas que los enfatizan (Figura 77). Todo esto alcanza su apoteosis en el desenlace de la pieza (Figura 78).

⁸⁸ El término musical es *coda*, aunque por la naturaleza de la obra, también pudo ser llamado *cadenza*.

⁸⁹ Varios de ellos pueden ser interpretados como rasgueos; esto es válido debido al estilo español contenido en la obra, así como por la disposición de las notas que permiten una ejecución idiomática en el instrumento.

Figure 76 is a musical score for a piano arrangement. It consists of eight staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The score includes several dynamic markings: *f* (forte) and *Gliss.* (glissando). There are also red boxes highlighting specific notes and dynamic markings. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Figura 76.

Figure 77 is a musical score for a piano arrangement, starting at measure 119. It consists of eight staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The score includes several dynamic markings: *ff* (fortissimo) and *f* (forte). There are also red boxes highlighting specific notes and dynamic markings. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Figura 77.

The image displays a musical score for Figure 78, consisting of two main systems of staves. The upper system includes a piano part with a treble clef and a bass clef, both marked with a forte dynamic (*ff*). The lower system, starting at measure 177, features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs, all marked with *ff*. The notation includes various note values, slurs, and accents. The score concludes with a double bar line and a final *ff* dynamic marking.

Figura 78.

En A¹, guitarra y orquesta invierten lugares⁹⁰; con esta rotación, la compositora comunica su propuesta de alternancia⁹¹ (Figura 79).

The image shows a musical score for the beginning of theme A¹. It consists of several staves. The top staff is marked with a 'D' in a box, indicating a specific measure. The score includes a guitar part and an orchestral part. The guitar part features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some rests. The orchestral part includes a bass line and a string section. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The piece begins with a dynamic marking of *f* (forte).

Figura 79. Inicio del tema A¹.

De igual modo, la autora sugiere la conciliación mediante la estructura, integrando los tres temas presentados en una síntesis que los mantiene unidos hasta el ocaso sonoro (Figura 80).

⁹⁰ Recordemos que, inicialmente, la guitarra estaba a cargo la melodía, mientras la orquesta acompañaba ejecutando acordes en el primer tiempo de cada compás.

⁹¹ Ver página 58.

The image displays a musical score for a piece titled "Inicio de la síntesis". The score is arranged in a system of seven staves. The top two staves feature a melodic line with a sixteenth-note triplet, marked with a forte (*ff*) dynamic. The third staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked *ff*. The bottom five staves consist of a single melodic line with a sixteenth-note triplet, each marked *ff*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 80. Inicio de la síntesis.

PRELUDIOS EPIGRAMÁTICOS DE LEO BROUWER

Finalizada el 28 de diciembre de 1981 para guitarra sola, esta obra está constituida por seis pequeñas piezas de lenguaje principalmente minimalista, basadas en cinco poemas del escritor español Miguel Hernández; cada una de las composiciones es nombrada con un fragmento de los escritos del poeta.

Resulta complicado encontrar una relación objetiva entre ambas creaciones, pues Brouwer parece querer plasmar el *ethos* de la obra de Hernández más que transponerla, utilizando un proceso asociativo sumamente subjetivo que permite un gran número de interpretaciones; al respecto, su editorial comenta: “Una idea aforística conduce su carácter exento de grandilocuencia, su grandeza radica en la manera sintética que permite recrear en esencias, múltiples significados” (*Preludios epigramáticos* s.f.c).

Sin embargo, parto del supuesto de que, dada la mención de la fuente primaria por parte del compositor, existe una conexión entre ambos textos contenida en los elementos propios del lenguaje musical; esto nos permite realizar una interpretación intersubjetiva, donde compositor, ejecutante y escuchas tengan una idea que, sino igual, sea parecida. A continuación, señalaré algunos elementos que pueden ayudar a vincular ambas obras, siempre manteniendo en mente que esta es sólo una de las interpretaciones posibles; asimismo, invito a consultar otras visiones, como la brindada por Aránzazu Aguilar (2014) o Maria Camahort (2006).

El adjetivo “epigramático” tiene evidentes connotaciones literarias. Según la RAE, “epigrama” se refiere a una “composición poética breve en que, con precisión y agudeza, se expresa un motivo por lo común festivo o satírico” (s.f.c); a pesar de que no todas las composiciones del guitarrista tienen un carácter alegre, la concisión del género se ve reflejada en cada una de las miniaturas musicales.

Más que la integridad de los poemas, cada una de las piezas refleja el contenido de la cita que la titula; esta conjetura está fundamentada en algunas decisiones del músico que parecen no ser casualidad. La primera de ellas es la ausencia del texto íntegro del oriolano; en su lugar, disponemos de una deliberada selección de fragmentos, no siempre extraídos del inicio de los escritos de Hernández que, en la mayoría de las veces, ni siquiera incluyen el título de

la fuente primaria⁹². Adicionalmente, cada una de las fracciones funcionan de manera autónoma, al ser enunciados coherentes. Por último, el nombre de la primer y la cuarta composición son extraídos del mismo poema; si los epígrafes escogidos por Brouwer tuvieran la intención de remitir a la totalidad de la obra fuente, esta selección resultaría redundante⁹³.

Gran parte de los escritos del literato tienen tintes políticos y sociales; sin embargo, las citas tomadas por el guitarrista pertenecen a su trabajo principalmente amoroso⁹⁴. Como indicación interpretativa general, sugiero seguir minuciosamente todas las indicaciones colocadas por el compositor dentro de la partitura.

NO. 1 “DESDE QUE EL ALBA QUISO SER ALBA, TODA ERES MADRE”

Extraído de la primera estrofa de *19 de diciembre de 1937*, contenido en *Poemas últimos*, escrito entre 1938 y 1941 (Camahort 2006: 28). Este poema es nombrado con la fecha de nacimiento de su primer hijo, quien falleciera en 1938.

A continuación, el poema completo, resaltando la sección tomada por Brouwer:

Desde que el alba quiso ser alba, toda eres

madre. Quiso la luna profundamente llena.

En tu dolor lunar he visto dos mujeres,
y un removido abismo bajo una luz serena.

¡Qué olor a madre selva desgarrada y hendida!
¡Qué exaltación de labios y honduras generosas!
Bajo las huecas ropas aleteó la vida,
y se sintieron vivas bruscamente las cosas.

Eres más clara. Eres más tierna. Eres más suave,
Ardes y te consumes con más recogimiento.

⁹² Exceptuando la última pieza; no obstante, esto parece obedecer más a la usanza de nombrar a las composiciones poéticas con las primeras palabras de su contenido, pues el título completo de la obra musical coincide con la primera estrofa del poema.

⁹³ Tal vez el músico quisiera plasmar dos visiones distintas del mismo poema. Aun partiendo de esta teoría, la existencia de ambas composiciones estaría injustificada pues, como ya fue mencionado, las obras están abiertas a una interpretación variada; de igual forma, no habría razón para aludir al mismo poema de manera diferente.

⁹⁴ Por esto, no es extraño que tres de las piezas sean dedicadas a Cristina, quien fuera su esposa al momento de escribirlas.

El nuevo amor te inspira la levedad del ave
y ocupa los caminos pausados de tu aliento.

Ríe, porque eres madre con luna. Así lo expresa
tu palidez rendida de recorrer lo rojo;
y ese cerezo exhausto que en tu corazón pesa,
y el ascua repentina que te agiganta el ojo.

Ríe, que todo ríe; que todo es madre leve.
Profundidad del mundo sobre el que te has quedado
sumiéndose y ahondándose mientras la luna mueve,
igual que tú, su hermosa cabeza hacia otro lado.

Nunca tan parecida tu frente al primer cielo.
Todo lo abres, todo lo alegras, madre, aurora.
Vienen rodando el hijo y el sol. Arcos de anhelo
te impulsan. Eres madre. Sonríe. Ríe. Lloro. (Aguilar 2014: 98-99)

La pieza parece ser una oda a Cristina, esposa del compositor en aquel momento, tal y como nos indica la dedicatoria, imitando lo realizado por Hernández, quien en su poema elogia a su cónyuge, Josefina Manresa.

NO. 2 “TRISTES HOMBRES SI NO MUEREN DE AMORES”

El fragmento es tomado de la tercera estrofa de *Tristes guerras*, el cual forma parte de *Cancionero y romancero de ausencias*, engendrado entre 1938 y 1941 (Camahort 2006: 28). Con tintes de protesta, el poema expone que la única lucha válida es por amor⁹⁵:

Tristes guerras
si no es amor la empresa.
Tristes guerras.

Tristes armas
si no son las palabras.
Tristes, tristes.

⁹⁵ Vale la pena recordar que el poeta vivió la Guerra Civil Española en carne propia.

**Tristes hombres
si no mueren de amores.**

Tristes, tristes. (Aguilar 2014: 101)

Dos imágenes figuran. Con la indicación de *Tempo 1°*, de carácter lóbrego debido a la utilización de un *tempo* sosegado y modos menores, se refleja el adjetivo presente en su título; en su primera presentación, con igual intención, están colocadas las respiraciones, causadas por figuras rítmicas largas y las articulaciones que las coronan, así como una delicada dinámica (Figura 81); en su segunda aparición, conformada por acordes, la dinámica es conservada, sumándose un timbre *dolce* que añade lobreguez (Figura 82).



Figura 81.



Figura 82.

La segunda, representada por la sección de carácter vivaz (Figura 83), así como la parte central de la pieza (Figura 84), dota de pasión a la obra, valiéndose del incremento dinámico y agógico, así como de la articulación y el cambio tímbrico, pues de amor se está hablando.

Vivace (♩. = 80-92)

Figura 83.

Figura 84.

NO. 3 “ALREDEDOR DE TU PIEL, ATO Y DESATO LA MIA”

La cita procede de la cuarta estrofa de *Cantar*, procedente de *Poemas íntimos*⁹⁶ (Camahort 2006: 28):

Es la casa un palomar

y la cama un jazminero.

Las puertas de par en par

⁹⁶ Ver No. 1 “Desde que el alba quiso ser alba, toda eres madre”.

y en el fondo el mundo entero.

El hijo, tu corazón.

Madre que se ha engrandecido.

Dentro de la habitación

todo lo que ha florecido.

El hijo te hace un jardín,

y tú has hecho al hijo, esposa,

la habitación del jazmín,

el palomar de la rosa.

Alrededor de tu piel

ato y desato la mía.

Un mediodía de miel

rezumas: un mediodía.

¿Quién en esta casa entró

y la apartó del desierto?

Para que me acuerde yo

alguien que soy yo y ha muerto.

Viene la luz más redonda

a los almendros más blancos.

La vida, la luz se ahonda
entre muertos y barrancos.

Venturoso es el futuro,
como aquellos horizontes
de pórfido y mármol puro
donde respiran los montes.

Arde la casa encendida
de besos y sombra amante.
No puede pasar la vida
más honda y emocionante.

Desbordadamente sorda
la leche alumbra tus huesos.
Y la casa se desborda
con ella, el hijo y los besos.

Tú, tu vientre caudaloso,
el hijo y el palomar.

Esposa, sobre tu esposo
suenan los pasos del mar. (Aguilar 2014: 104-105)

El fragmento utilizado por Brouwer, de temática claramente pasional, dicta el *ethos* general de la composición, cuyo momento álgido se halla en el compás 11, con la utilización de rasgueos en *forte*, así como por los aumentos de dinámica y *tempo* (Figura 85).



Figura 85.

NO. 4 “RÍE, QUE TODO RÍE: QUE TODO ES MADRE LEVE”

Al igual que la primera pieza, el título de esta composición es tomado de *19 de diciembre de 1937*⁹⁷, sin embargo, la referencia procede de la quinta estrofa, aquí transcrita:

Ríe, que todo ríe; que todo es madre leve.

Profundidad del mundo sobre el que te has quedado
sumiéndose y ahondándote mientras la luna mueve,
igual que tú, su hermosa cabeza hacia otro lado. (Aguilar 2014: 98-99)

Con un temperamento alegre, otorgado por la utilización de modos y acordes principalmente Mayores y un *tempo* liviano, la música escenifica el verbo contenido en su epígrafe. La melodía juguetona, plagada de *acciaccaturas*, ligados y *glissandi* (Figura 86), así como la utilización del registro agudo, figuran el contenido comprendido en la cita del poeta.



Figura 86.

⁹⁷ Ver No. 1 “Desde que el alba quiso ser alba, toda eres madre”.

NO. 5 “ME COGISTE EL CORAZÓN Y HOY PRECIPITAS SU VUELO”

El nombre es extraído de la primera estrofa de *Primavera celosa*, que forma parte de *El rayo que no cesa*, de 1936 (Camahort 2006: 27):

**Me cogiste el corazón,
y hoy precipitas su vuelo**
con un abril de pasión
y con un mayo de celo.

Vehementes frentes tremendas
de toros de amor vehementes
a volcanes me encomiendas
y me arrojas a torrentes.

Del abril al mayo voy
más celoso que moreno
y más que celoso estoy
en mi corazón ameno.

Como de un fácil vergel.
se apropian de ti y de mi
la vehemencia del clavel
y el vellón del alhelí.

Hay gallos de altanería
alardeando en mis venas
y en la frondosa alma mía
mejoranas y azucenas.

Sin sospechar sus gusanos
llega tu carne a sus plenos,
y se me encrespan las manos
y se te encrespan los senos.

Me desazona la planta
un ansia de enredadera
y de tu cuerpo y de tanta
rosa rosal ser quisiera.

Dando fruto a las abejas,
entre labios y racimos,
muy cerca de tus orejas.
y de las mías vivimos.

Si a higuera tu beso huele,
suena y sabe a ruiseñor,
y abril con amor me duele
y mayo con flor y amor.

Beso y quiero, quiero y muero;
si nos parte en dos la ausencia.
pues con vehemencia te quiero.
me moriré con vehemencia. (Aguilar 2014: 111-112)

Refiriéndose a los celos, como el título resume, la composición refleja la aflicción por el embate de las pasiones. De *tempo* y carácter doliente, la pieza mueve su agógica a la par del oscilar de los afectos (Figura 87). La dinámica del compás 22 recuerda un lamento taciturno, el cual se ve interrumpido por el desconsolado arrebatado del compás final, encarnado por los rasgueos, dinámicas y acentos (Figura 88); estos últimos son presentados repetidas veces a lo largo de la miniatura, imprimiendo intensidad a la música en sus apariciones. Un gran número de acordes debe ser tocado percutiendo la guitarra (Figura 89), asemejándose a un latido.



Figura 87.



Figura 88.

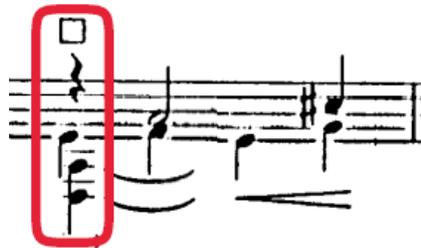


Figura 89.

NO. 6 “LLEGÓ CON TRES HERIDAS: LA DEL AMOR, LA DE LA MUERTE,
LA DE LA VIDA”

Esta fracción pertenece a la primera estrofa completa de *Llegó con tres heridas*, dentro de *Cancionero y romancero de ausencias*⁹⁸ (Camahort 2006: 28):

Llegó con tres heridas:

**la del amor,
la de la muerte,
la de la vida.**

Con tres heridas viene:

la de la vida,
la del amor,
la de la muerte.

⁹⁸ Ver No. 2 “Tristes hombres si no mueren de amor”.

Con tres heridas yo:
la de la vida,
la de la muerte,
la del amor. (Aguilar 2014: 114)

Vale la pena enfatizar la indicación de carácter asentada por el músico, la cual refiere de manera explícita al arte de Hernández⁹⁹ (Figura 90).



Figura 90.

⁹⁹ Esta alusión no es necesariamente efrástica, pues apunta al género literario de manera general, no a una obra específica.

CONCLUSIONES

Como intérpretes, constantemente debemos cuestionarnos la manera en la que abordamos la música; esta elección afecta significativamente las decisiones que tomemos y, por lo tanto, la conexión que logremos con el público. El acercamiento desde la perspectiva de la intertextualidad, particularmente el de la écfrasis, sin importar el modelo por el que se opte, brinda una nueva visión de las composiciones inspiradas en obras pertenecientes a otros medios artísticos, cuya expresión puede arrojarse con infinitos atuendos.

Después de analizar algunas obras ecfásticas, tengo certeza de algunas cuestiones. Aunque las obras artísticas vinculadas por medio de la trasmedialización pueden ser disfrutadas de manera independiente debido a la belleza propia de los elementos de su lenguaje artístico, no es hasta la vinculación de la segunda representación con la primera que podemos alcanzar un conocimiento profundo de su sentido; en el caso de la música esto es particularmente importante pues, por la naturaleza de su materia prima, acostumbra contener bastante vaguedad en su significación, ya que los sonidos, a diferencia de las palabras, no suelen ser representacionales; el ser remitidos a una obra artística con un lenguaje más figurativo facilita nuestro entendimiento.

En ese sentido, identificar los elementos que unen a ambas piezas es crucial. Como fue observado, estos nexos pueden presentarse en una infinidad de maneras, desde las más evidentes, como es el nombre explícito de la obra fuente, hasta las más sutiles, como puede ser la cita de material musical que únicamente insinúe el tema general de la primera representación. Cualquier elemento del lenguaje musical puede ser utilizado en el proceso ecfástico, incluso dilatándose hasta los aspectos performáticos, como Juan Carlos Ponce ilustra en su estudio de *Metamorfosis* de Hebert Vázquez, donde la manera de sonar el instrumento está ligada a la idea del autor¹⁰⁰ (2020); es por esto por lo que los intérpretes debemos mantener una mente atenta y abierta.

Debido a esto, es de suma importancia considerar el bagaje cultural de los compositores, singularmente el relacionado con las obras que cita y al lenguaje artístico que transmedializa; cuanto mayor sea su conocimiento, es probable que la conexión entre las creaciones sea más

¹⁰⁰ Vázquez transmuta la guitarra, tradicionalmente ejecutada pulsando las cuerdas, en un instrumento de percusión.

amplia y sutil, abarcando aspectos técnicos, estructurales, temáticos, contextuales, etc., o utilizando simbologías que, para una persona poco familiarizada, pueden pasar desapercibidas. Esta es la razón por la que los intérpretes debemos procurar, como parte de nuestra formación, el acrecentamiento del saber cultural propio. En sentido inverso, la desinformación podría llevarnos a ver espejismos dentro de las obras, añadiendo símbolos y significados inexistentes al grado, incluso, de ver écfrasis donde no la hay.

Las creaciones ecrásticas no toman únicamente los elementos que configuran la obra fuente, sino también los pensamientos y emociones a los que nos dirigen; esto es inevitable, pues cada uno de los componentes es únicamente un medio por el que el autor transmite su perspectiva, inclusive en aquellas piezas de contenido vacío¹⁰¹, pues este vacío constituye una postura. Por ello, y debido a las características particulares de cada arte es que, en varias ocasiones, podemos conectar los elementos de la obra ecrástica¹⁰² y los componentes de la obra de origen de maneras diferentes, pues estos, aunque de semblante distinto, apuntan hacia un mismo *ethos* o idea.

A causa de las diferencias entre medios, no todos los elementos comprendidos en una composición son ecrásticos pues el autor puede decidir priorizar el lenguaje utilizado, sujetándose a sus reglas; no obstante, estos componentes pueden evocar el carácter general de la primera representación. Igualmente, se debe ser cuidadoso al identificar los elementos transmedializados de la obra, pues no siempre se utiliza la totalidad de la primera representación.

Para evitar yerros, es esencial una mención inequívoca del origen por parte de los creadores; sugiero que esta alusión sea hecha en un lenguaje referencial, como lo es el escrito u oral, pudiendo ser localizada dentro o fuera de la partitura, como en el programa de mano, mediante su mención en una entrevista, por ejemplo. Con esto no quiero desestimar la indicación de obras con el apoyo de citas musicales, únicamente pretendo advertir los riesgos existentes al conferirles un peso determinante. De igual manera, la señalización de los símbolos usados, así como su relación con la obra fuente por parte del autor, puede ser de

¹⁰¹ Como a veces puede aparentar ser la música absoluta o el arte abstracto.

¹⁰² Particularmente en arte no figurativo.

gran ayuda, especialmente en aquellos casos donde utilice imágenes o significados sumamente personales.

A lo largo de mis estudios, me he encontrado en diversas ocasiones con la negativa por parte de los compositores de revelar el significado de su obra. Algunas veces, les preocupa condicionar al escucha, dando un sentido definitivo a su pieza, restringiendo la inventiva interpretativa; previniendo esto, el autor puede valerse de una intertextualidad más fina, mas no de una inteligibilidad inferior, la cual pase desapercibida en un primer contacto, sin la debida reflexión e incluso sin la presencia de la partitura. Igualmente, la disertación sobre la relación entre artes puede no acompañar a las ejecuciones de las piezas, o no estar contenida en las ediciones impresas o digitales, exigiendo una investigación mayor a aquellos que deseen conocer la visión del compositor. Aquí, pienso que es necesario tener presente que no es lo mismo la polisemia que la ambigüedad. Al respecto, Michael Riffaterre reflexiona:

De todas las vallas que el intérprete podría tener que despejar, la ambigüedad es la más frustrante, y es también la que con más frecuencia es racionalizada como un ingrediente de la literaturidad. Esto no es sorprendente, ya que tal racionalización calza con una escala de valores estéticos preconcebidos, que puede resumirse en la frase: entre más, mejor. Entre más significados contenga una forma, más alto califica; el discurso es artístico si elimina la menor cantidad de significados competentes que serían excluidos por los constreñimientos de la realidad en la comunicación pragmática.

Si el lector se encuentra incapaz de elegir entre significados mutuamente excluyentes dentro del mismo signo, puede suceder que el contexto esté construido de tal modo que no le permita resolver el problema – nunca. En tal caso *la ambigüedad* es el significador, y el texto es literario, meramente, porque cancela la comunicación y ofrece al lenguaje como un objeto, no como un medio para otra cosa. Un asunto de interpretación suspendida. (Riffaterre 1983)

Aunque observado en el mundo de las letras, es igualmente válido en el territorio sonoro. Debemos ser cuidadosos, pues en nuestro afán de querer que la obra signifique todo para todos, podría no significar nada para nadie.

En otras ocasiones, los compositores expresan que las palabras interfieren en la apreciación musical; como ya argumenté, en general, difiero de esta afirmación pues, al ser comúnmente

la música un lenguaje no representacional, cualquier ayuda de un lenguaje más figurativo, particularmente en el caso de la écfrasis, puede auxiliarnos a tener un entendimiento más profundo del sentido de las piezas.

Si bien, en los casos donde la representación primaria no se muestra ante nosotros, la obra ecfrástica puede reemplazarla, esta suplencia nunca será íntegra; esto se debe a la singularidad de cada lenguaje artístico, íntimamente vinculado a su naturaleza. Por ello, considero que la principal función de la écfrasis es incrementar la experiencia estética, reforzando a la obra original y su contenido, incitando a la reflexión y a la interpretación, desde la peculiaridad de cada arte; en este marco, es posible aprovechar la capacidad de la música de, con su lenguaje no referencial, transmitir experiencias que algunos lenguajes solamente pueden insinuar.

Como intérpretes, podemos optar por seguir la visión del autor, proponer una perspectiva personal o encontrar un equilibrio complementario entre ambos caminos; sin importar la elección, esta debe hacerse de manera consciente, siendo capaces de justificarla, lo cual únicamente puede ser logrado con un conocimiento profundo de las obras.

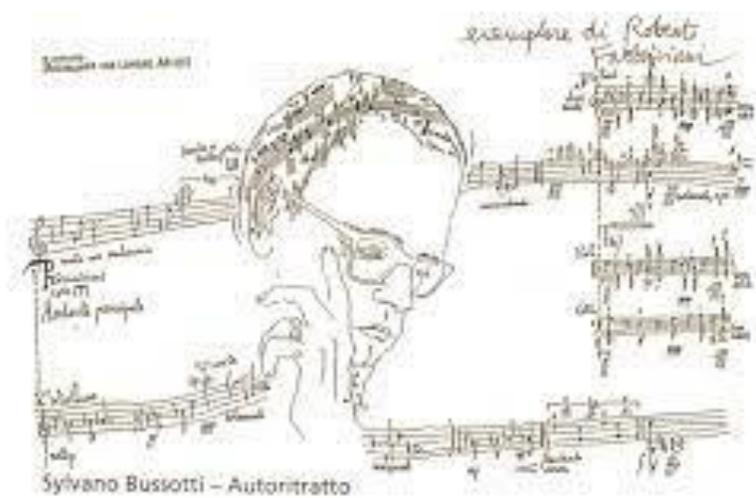
ANEXOS

ANEXO 1



Raragramma de Sylvano Bussotti.

ANEXO 2



Autoritratto de Sylvano Bussotti.

ANEXO 3

M. Baude Cordier

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title 'M. Baude Cordier' is written in a decorative Gothic script. The main part of the score is a large, heart-shaped musical staff. The lyrics are written in French and are integrated into the curves of the heart. The lyrics include: 'Elle bonne sage plus fort et bon', 'Le son d'une chose nouuel le seant mon', 'qui a vous si presence', 'Eno: Belle home', and 'Otra Belle home'. Below the heart-shaped staff, there are three more staves of music. The lyrics for these staves are: 'Le receuon ce don ne fones lence je vous supplie ma', 'contre d'amor fille. Belle home ..', 'Et car tant vous am q'ailous n'ay mon entente', 'Et si pas q'vous este seule celle qui fame', 'avec que d'afin vous appelle. flout', 'de beaute sur toutes excellentes', and 'Belle home ..'. The score is written in black ink with some red markings on the notes.

Belle, bonne, sage de Baude Cordier.

ANEXO 4



La Harpe de melodie de Jacob Senleches.

ANEXO 5

Tonadilla

auf den Namen Andrés Segovia
opus 170 No. 5
(1954)

Mario Castelnuovo-Tedesco
1895 - 1968

A B C CH D E F G H I J K L LL M N N O P Q R S T U V X Y Z

A-N-D-R-E-S S-E-G-O-V-I-A

A B C CH D E F G H I J K L LL M N N O P Q R S T U V X Y Z

A-N-D-R-E-S S-E-G-O-V-I-A

6^{te} in D. Andantino (Quiet and dreamy)
(quasi un' introduzione)

A-N-D-R-E-S

A-N-D-R-E-S S-E-G-O-V-I-A

Tonadilla
a tempo (Quiet, but very fluent)
(pp l'accompagnamento)

S-E-G-O-V-I-A

S-E-G-O-V-I-A

Tonadilla sur le nom de Andrés Segovia Op. 170 no. 5 de Mario Castelnuovo-Tedesco.

ANEXO 6

Nombre de la pieza/capítulo	Número de pieza	Número de capítulo
Platero	I	I
Angelus	II	X
Retorno	III	XXII
La primavera	IV	XXV
El pozo	V	LII
Gorriones	VI	LXIII
Melancolía	VII	CXXXV
Amistad	VIII	XLIII
La luna	IX	LXXVIII
Juegos del anochecer	X	III
Ronsard	XI	XLVIII
El loco	XII	VII
La tísica	XIII	XLVI
Nostalgia	XIV	CXXXIII
Mariposas blancas	XV	II
Idilio de abril	XVI	XXIX
El canario vuela	XVII	XXX
La arrulladora	XVIII	XLIV
El canario se muere	XIX	LXXXIII
Idilio de noviembre	XX	CVII
La muerte	XXI	CXXXII
Convalecencia	XXII	CXII
Golondrinas	XXIII	XIII
La flor del camino	XXIV	L
Domingo	XXV	LXVIII
Los gitanos	XXVI	CX
Carnaval	XXVII	CXXVI
A Platero en el cielo de Moguer	XXVIII	CXXXVI

Tabla comparativa entre la enumeración de las piezas de Castelnuovo-Tedesco y los capítulos de Jiménez. Los volúmenes en la obra del compositor son mostrados con colores.

ANEXO 7

Nombre de la pieza	Nombre del capítulo	Número de pieza	Número de capítulo
Platero	Platero	I	I
El loco	El loco	II	VII
La azotea	La azotea	III	XXI
Darbón	Darbón	IV	XLI
Paseo	Paseo	V	LVII
La tortuga	La tortuga griega	VI	LXXXVII
La muerte	La muerte	VII	CXXXII
A Platero en su tierra	A Platero en su tierra	VIII	CXXXVIII

Tabla comparativa entre la enumeración de las piezas de Sainz de la Maza y los capítulos de Jiménez.

REFERENCIAS

AGUILAR, Aránzazu

-2014 *Breve historia de la guitarra: Mertz, Oliva, Brach y Brouwer*. Notas al programa de licenciatura. D.F., México: UNAM.

ARMIJO, Leticia

-2018 “Las mujeres y el Quijote, concierto para guitarra y orquesta” en *El Quijote y la música en la construcción de la cultura europea*, ed. Begoña Lolo, 805-826. España: Universidad Autónoma de Madrid.

AUNE, David E.

-2003. “Intertextuality” en *The Westminster Dictionary of New Testament and Early Christian Literature and Rhetoric*. Louisville/London: Westminster John Knox Press.

BORISLOVA, Nadezhda

-2009 *Écfrasis musical en la obra de Nikita Koshkin, Francisco Villegas y Sergio Ocampo*. Tesis de maestría. D.F., México: UNAM.

BRUHN, Siglind

-2000. *Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis*. Siglind Bruhn's Personal Home Page. Consultado 07/03/2023. <http://siglind-bruhn.de/ekphr.htm>. Traducción de Mario Caudillo Mercado.

-2000a. *A concert of Paintings: 'Musical Ekphrasis' in the Twentieth Century*. Siglind Bruhn's Personal Home Page. Consultado 06/03/2023. <http://siglind-bruhn.de/ekphr2.htm>. Traducción de Mario Caudillo Mercado.

-2011. “Reflexiones sobre écfrasis musical” en *Entre artes entre actos: Écfrasis e intermedialidad*, ed. Susana González e Irene Artigas, 51-66. México: Bonilla Artigas Editores, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

CAMAHORT, Maria

-2006 *Poesia en guitarra*. Tesis de grado. Barcelona, España: Escola Superior de Música de Catalunya.

CLÜVER, Claus

-1989 "On Intersemiotic Transposition," en *Poetics Today* 10: 55-90.

DE CERVANTES, Miguel

-1605 *Don quijote de la mancha*. Ed. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004: Alfaguara.

GONZÁLEZ, Susana y ARTIGAS, Irene

-2011. "Introducción" en *Entre artes entre actos: Écfrasis e intermedialidad*, ed. Susana González e Irene Artigas, 11-24. México: Bonilla Artigas Editores, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

GRAF, Fritz

-1995. "Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike" en *Beschreibungskunst- Kunstbe- schreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, ed. Gottfried Boehm y Helmut Pfotenhauer. Munich: Wilhelm Fink.

GRANADOS, Manuel

-2017 *Aromonía del flamenco (I)*. Magisterio Flamenco. Consultado 13/06/2023.
<https://magisterioflamenco.wordpress.com/armonia-del-flamenco-i/>.

HEFFERNAN, James A. W.

-1993 *Museum of Words: The Poetic of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago:University of Chicago.

KOLB, Roberto y GONZÁLEZ, Susana

-2011 "Sensemayá, entre rito, palabra y sonido: transposición intersemiótica y écfrasis como condiciones de una mitopoiesis literaria y musical" en *Entre artes entre actos: Écfrasis e intermedialidad*, ed. Susana González e Irene Artigas, 293-316. México: Bonilla Artigas Editores, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

JIMÉNEZ, Juan R.

-1917 *Platero y yo: Elegía andaluza*. D.F. México: CONACULTA, Ediciones del Ermitaño.

-1917a *Platero y yo: Elegía andaluza*. Consultado 12/07/2023.
https://www.academia.edu/26936368/Platero_y_yo_1.

-s.f. *Platero y yo*. Casa Museo Zenobia Juan Ramón Jiménez. Consultado 16/05/2023.
<https://casamuseozenobiajuanramonjimenez.com/platero-y-yo/>.

LLHUI, Mirella

-2013 “Reseñas” en *Revista Notas de sirenas* (1): 26-27.

LUND, Hans

-1992 *Text as Picture: Studies in the Literary Transformations of Pictures*. Lewiston, NY: Edwin Mellen. Traducción de Mario Caudillo Mercado.

MATTHESON, Johann

-1713 *Das neu-eröffnete orchestre*. Hamburgo: Schiller.

OROPEZA, B. J.

-s.f. *Intertextuality: A Brief History of Interpretation*. Consultado 07/03/2023.
https://www.academia.edu/35554463/Intertextuality_A_Recent_History_of_Interpretation.

PASCUAL, Fernando

-2020 *Johann Mettherson: El perfecto maestro de capilla (1739). Estudio preliminar y traducción crítica*. Tesis doctoral. España: Universidad de Castilla-La Mancha.

PIÑERO, Carmen C.

-2003 “La transgresión de Euterpre: Música y género” en *Dossiers feministes* (7): 45-63.

PLETT, Heinrich

-1991 “Intertextualities” en *Intertextuality*, ed. Heinrich Plett, 3-29. Berlín: De Gruyter.

PONCE, Juan C.

-2020 *Metamorfosis de Hebert Vázquez: Una aproximación desde la intermedialidad*. Tesis de maestría. Ciudad de México, México: UNAM.

RAE

-s.f. “arullador,ra” en *Diccionario de la lengua española*. Consultado 07/06/2023.
<https://dle.rae.es/arrullador>.

-s.f.a “arrullar” en *Diccionario de la lengua española*. Consultado 07/06/2023.
<https://dle.rae.es/arrullar>.

-s.f.b “arrullo” en *Diccionario de la lengua española*. Consultado 07/06/2023.
<https://dle.rae.es/arrullo>.

-s.f.c “epigrama” en *Diccionario de la lengua española*. Consultado 16/07/2023.
<https://dle.rae.es/epigrama>.

RIFFATERRE, Michael

-1983 “Modelos Hermenéuticos” en *Cyber Humanitatis* 31, invierno de 2004.
Consultado 30/07/2023.

https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRI D%253D14079%2526SCID%253D14082%2526ISID%253D499,00.html#_ftn1.

-2017 “La ilusión referencial” en *Co-herencia* 14 (27): 13-37.

ROBILLARD, Valerie

-2011 “En busca de la écfrasis (un acercamiento intertextual)” en *Entre artes entre actos: Écfrasis e intermedialidad*, ed. Susana González e Irene Artigas, 27-50.
México: Bonilla Artigas Editores, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

TRACHTENBERG, Marvin

-2001 “Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay’s ‘Nuper Rosarum Flores’ and the Cathedral of Florence.” en *Renaissance Quarterly* 54 (3): 741-75.

WARREN, Charles W.

-1973 “Brunelleschi’s Dome and Dufay’s Motet.” en *The Musical Quarterly* 59 (1): 92-105.

WRIGHT, Craig

-1994 “Dufay’s ‘Nuper Rosarum Flores’, King Solomon’s Temple, and the Veneration of the Virgin.” en *Journal of the American Musicological Society* 47 (3): 395-441.

S.A.

- s.f. *Catálogo*. Leticia Armijo: Compositora, Musicóloga, Directora, Gestora cultural. Consultado 11/07/2023. <https://leticiarmijo.com/catalogo/>.

-s.f.a *Divina Comedia*. Palacio Barolo. Consultado 05/04/2023.

<https://palaciobarolo.com.ar/palacio-barolo/divina-comedia/>.

-s.f.b *Milongas*. Flamencópolis. Consultado 06/07/2023.

<https://flamenco.plus/flamencopolis/palo/milongas>.

-s.f.c *Preludios epigramáticos*. Ediciones Espiral Eterna: Leo Brouwer. Consultado

16/07/2023. [https://www.eebrouwer.com/product-page-2/preludios-](https://www.eebrouwer.com/product-page-2/preludios-epigram%C3%A1ticos-1)

[epigram%C3%A1ticos-1](https://www.eebrouwer.com/product-page-2/preludios-epigram%C3%A1ticos-1).

-s.f.d *1 Reyes 6*. Bible Gateway. Consultado 05/04/2023.

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=1+Reyes+6&version=NVI>.

PARTITURAS

ARMIJO, Leticia

-2011 *El Quijote y las mujeres: Concierto cervantino para guitarra y orquesta*: El Colectivo Mujeres en la Música A.C.

BROUWER, Leo

-1981 *Preludios epigramáticos*. Paris, Francia: TRANSATLANTIQUES.

CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario

-1960 *Platero y yo*. Ed. Angelo Gilardino. Anacona-Milán, Italia: Edizioni Musicali Bèrben.

SAINZ, Eduardo

-1968 *Platero y yo*. en *Música para guitarra*, 41-65. Madrid, España: Unión Musical Ediciones S.L.

IMÁGENES

BUSSOTTI, Sylvano

-1982 *Raragramma*. Una Cosa Rara - La música curiosa. Consultado 05/04/2023.

<https://www.facebook.com/528873780653619/photos/raragrammapartitura-manuscrita-archivo-ricordi-primera-parte-de-la-obra-il-catalo/1328078317399824/>.

-s.f. *Autoritratto*. Sonus Litterarum. Consultado 05/04/2023.

<https://sonuslitterarum.mx/adios-a-sylvano-bussotti/>.

CASTELNUOVO-Tedesco, Mario

-1954 *Tonadilla sur le nom de Andrès Segovia Op. 170 no. 5*. Mario Castelnuovo-Tedesco. Consultando 05/04/2023.

https://mariocastelnuovotedesco.com/works_with_opus/tonadilla-sur-le-nom-de-andres-segovia-pour-guitare-seul-tonadilla-on-the-name-of-andres-segovia-for-solo-guitar/.

CORDIER, Baude

-s.f. *Belle, bonne, sage*. Research Gate. Consultando 05/04/2023.

https://www.researchgate.net/figure/Baude-Cordier-Belle-Bonne-Sage-c1385_fig2_273002956.

SENLECHES, Jacob

-s.f. *La Harpe de melodie*. Wikipedia. Consultando 05/04/2023.

https://en.wikipedia.org/wiki/La_harpe_de_melodie.