

January 2010

# Aspectos Estructurales Y Formales Comunes A La Creacion Poetica Y Musical En Mozart: Quinteto Para Clarinete Y Cuerdas En La Mayor De Jose Emilio Pacheco Y Reflejos De La Noche De Mario Lavista

Marianella P. Machado

Eastern Kentucky University, [marianella.machado@eku.edu](mailto:marianella.machado@eku.edu)

Follow this and additional works at: [http://encompass.eku.edu/flh\\_fsresearch](http://encompass.eku.edu/flh_fsresearch)



Part of the [Composition Commons](#), [Education Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

---

## Recommended Citation

Machado, Marianella P., "Aspectos Estructurales Y Formales Comunes A La Creacion Poetica Y Musical En Mozart: Quinteto Para Clarinete Y Cuerdas En La Mayor De Jose Emilio Pacheco Y Reflejos De La Noche De Mario Lavista" (2010). *Languages, Cultures, and Humanities Faculty and Staff Research*. Paper 6.

[http://encompass.eku.edu/flh\\_fsresearch/6](http://encompass.eku.edu/flh_fsresearch/6)

This Article is brought to you for free and open access by the Languages, Cultures, and Humanities at Encompass. It has been accepted for inclusion in Languages, Cultures, and Humanities Faculty and Staff Research by an authorized administrator of Encompass. For more information, please contact [Linda.Sizemore@eku.edu](mailto:Linda.Sizemore@eku.edu).

# paqueta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

ÁNGEL MEDINA:  
RAMÓN BARCE  
(1928-2008)

ALEX ROSS:  
LA MÚSICA CLÁSICA

POESÍA DE  
EUSEBIO RIVACABA,  
EDUARDO CASAR,  
EZRA POUND Y  
NEELI CHERKOVSKI

JESÚS ECHEVARRÍA:  
TIRADERO DE NOTAS

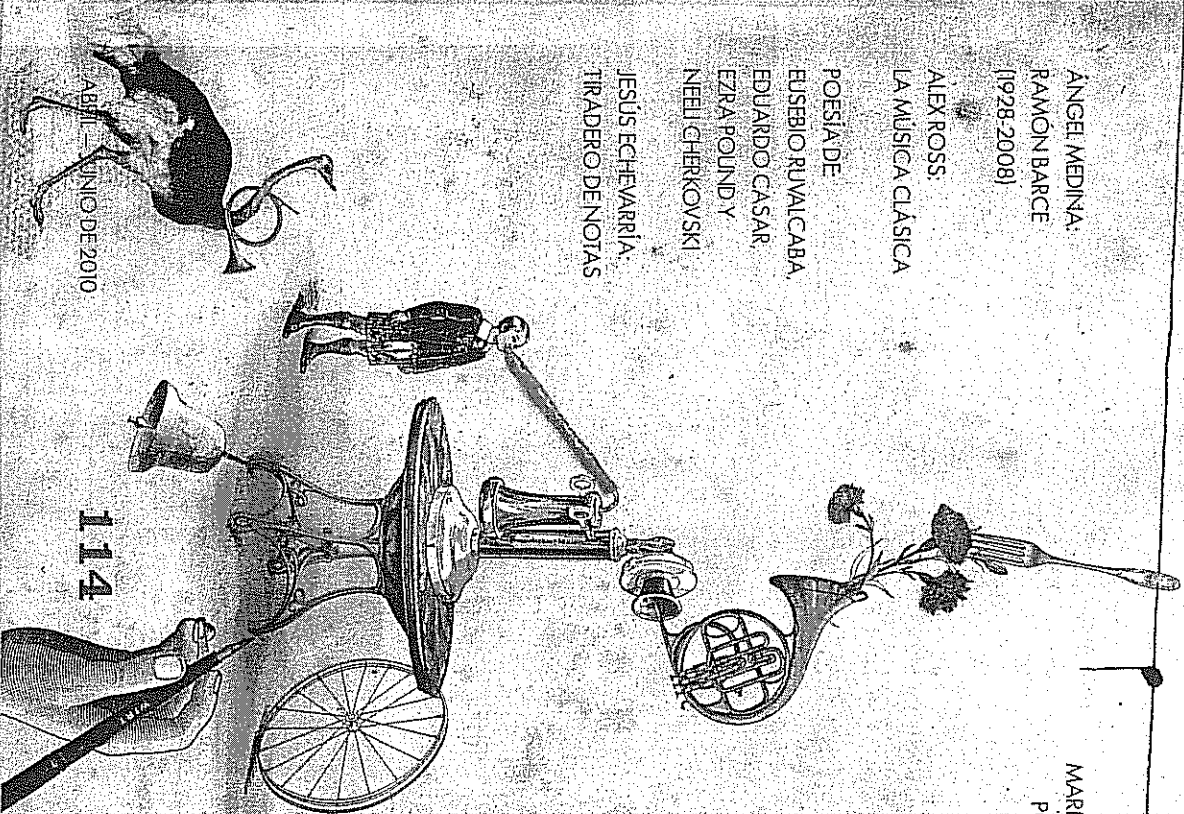
MARIANELLA MACHADO:  
POESÍA Y MÚSICA EN  
PACHECO Y LAVISTA

VLADIMIRO RIVAS:  
DOS CUENTOS

JORGE BARRÓN:  
SONATA  
BREVE DE PONCE

ROCÍO  
GUADARRAMA  
Y JUAN ARTURO  
BRENNAN:  
IN MEMORIAM  
OMAR HERNÁNDEZ

MUSA INERTA  
Y RESEÑAS DE  
JUAN ARTURO  
BRENNAN



ABE JUNIO DE 2010

114

\$ 35,00



DISCOS

Rocío Guadarrama  
La barbarie que hace callar  
las cuerdas del alma

94

Juan Arturo Brennan

LA MUSA INEPTA

109

La Redacción

Fallece Giulietta Simionato,  
la gran voz de la posguerra

96

Juan Arturo Brennan

COLABORADORES

113

TIRADERO DE NOTAS

Tercera de fotros:

Lección de música por Alex Ross

Jesús Echevarría  
El cuarteto de cuerdas  
(Segunda parte)

96

Portada y pausas de: Natalia Gurovich

99

LIBROS

Juan Arturo Brennan

—¿Qué es? —me dijo.

—¿Qué es qué? —le pregunté.

—Eso, el ruido ese.

—Es el silencio...

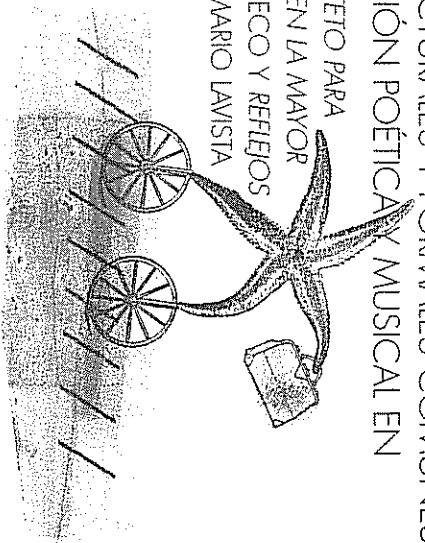
Juan Rulfo, "Luvina".



## ASPECTOS ESTRUCTURALES Y FORMALES COMUNES A LA CREACIÓN POÉTICA Y MUSICAL EN

MOZART: QUINTETO PARA  
CLARINETE Y CUERDAS EN LA MAYOR  
DE JOSÉ EMILIO PACHECO Y REFLEJOS  
DE LA NOCHE DE MARIO LAVISTA

MARIANELLA  
MACHADO



Si en algo han de ser comparables la música y la poesía, es en cuanto a la creación de la forma. En *Mozart: Quinteto para clarinete y cuerdas en La mayor* de José Emilio Pacheco tanto como en *Reflejos de la noche* de Mario Lavista, el proceso creativo que ambos creadores utilizan nos lleva a definir los aspectos de composición que dichas artes comparten. El análisis que a continuación se ofrece trata de señalar objetivamente los aspectos estructurales y formales comunes a la creación de un poema y una pieza musical. Sin embargo, vale la pena aclarar que con este análisis no se pretende desentrañar la manera como han sido creadas tales obras; puesto que el acto de crear en sí es de cualquier tipo de explicación. Es más:

la concepción de la obra es una operación secreta, misteriosa e intransmisible, ¿cómo explicar el proceso de la creación, aunque tengamos la mayor voluntad del mundo? π[...].] Tenemos, como en las otras artes, reglas que hemos aprendido y que nos llegan de los maestros. Pero además del "oficio" reflexivo, voluntario, heredado, queda un impulso del que no somos, por así decirlo, responsables. Es una manifestación subconsciente que se nos presenta inexplicable.<sup>1</sup>

No obstante, dentro del ámbito de lo que se puede controlar conscientemente y por ende, verbalizar, es factible identificar y clasificar los aspectos que definen la estructura y forma de una obra. De hecho, la composición de un poema y de una pieza musical depende de la manera como aspectos estructurales son organizados

<sup>1</sup> Arthur Homegger, *Yo soy compositor*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952, p 78.

de acuerdo con parámetros generados por aspectos formales. A lo largo de esta tarea, los recursos, métodos y técnicas de composición se someten al dominio de la imaginación creadora y visionaria del artista.

De acuerdo con el método de análisis musical utilizado por el doctor Gary Whitchich, profesor emérito de la Universidad de Indiana,<sup>2</sup> una obra se compone de aspectos estructurales y aspectos formales. Si tomamos como base un sonido musical, veremos que los aspectos estructurales están formados por elementos intrínsecos y elementos extrínsecos.

Los elementos intrínsecos se derivan de las propiedades físicas del sonido: altura, intensidad, duración y timbre. La palabra, por ser sonido, también comparte las mismas propiedades del sonido musical. Salvo que, por tratarse de la creación artística, habría que considerar el sentido (o significado), como un elemento más de los elementos intrínsecos. En el caso de la palabra, el sentido es fijo; mientras que en la música, es contextual. Encontramos ejemplos de sentido contextual musical en la "idea fija" que caracteriza la Sinfonía *Fantástica* de Berlioz; así como también, en el motivo inicial de cuatro notas, sobre el cual se basa la Quinta Sinfonía de Beethoven.

Los elementos extrínsecos se generan a partir de los intrínsecos. Por ejemplo, en música, del parámetro altura surgen la melodía, la armonía, el contrapunto; mientras que en poesía esos mismos parámetros podrían equipararse a la recitación, la semántica, la gramática y la sintaxis. Otro ejemplo sería el parámetro duración, en el cual se originan ambos sistemas: el rítmico musical y el métrico-rítmico de la poesía. Además, en los elementos extrínsecos se ubica la notación o caligrafía; puesto que ambas artes exigen representación gráfica (véase cuadro en la siguiente página).

Los aspectos formales se refieren al modo como el creador(a) organiza diacrómicamente los aspectos estructurales para darle forma a su obra:

Musical form, from motives to phrasing to the largest subdivisions of a piece, is the division of a piece into segments following one another in time as they add up to the whole. The process of grow and decline, antecedence and consequence, preparation and resolution, and motion toward and recession from climax, regardless of how they are described and in whatever terms, all depend on orderings of musical elements and relationships in time.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Este análisis fue utilizado por el doctor Gary Whitchich, Profesor Emérito de la Indiana University en su curso, "Análisis de la música tonal" en el otoño de 1983, y en el cual participó la autora de este artículo.

<sup>3</sup> La traducción al español de todas las citas en inglés ha sido realizada por la autora del artículo.

Aspectos estructurales	Poesía	Música
Elementos intrínsecos	Palabra como sonido: Altura Intensidad Duración Timbre	Sonido musical: Altura Intensidad Duración Timbre
	Palabra como signo, tiene sentido "fijo"	Sonido puede tener sentido "contextual"

Elementos extrínsecos	Reclación	Melodía
	Semántica / sintaxis / gramática	Armonía y contrapunto
	Sistema métrico-rítmico	Sistema rítmico
	Notación-caligrafía	Notación-caligrafía

Este mismo principio musical al que se hace referencia en la cita anterior, se aplica también a la poesía puesto que, al igual que la música, su percepción es temporal y diacrónica. Además, el poema también puede subdividirse en partes que se relacionan unas con otras en el tiempo, creando, así el cuerpo del poema. Es por eso que los aspectos formales se pueden clasificar en: unidades, procesos y funciones.

El discurso musical tanto como el poético se construye por medio de unidades organizadas en una serie que va desde los componentes más pequeños hasta los más grandes. Por ejemplo, las unidades de la poesía son: palabra, verso, estrofa, sección y poema; y las de la música son: motivo, frase, período, movimiento y obra musical. Los procesos son las distintas maneras de desarrollar el discurso de la obra. Por medio de los procesos, las unidades adquieren sentido y proporción en el tiempo. Es más:

El arte de la poesía, como el de todas las demás artes, reside en esencia en la disposición flexible de la forma entre la regularidad y la variedad, entre la norma y el cambio. El verdadero maestro es el que maneja la variedad en la regularidad, la libertad dentro de la restricción.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> La forma musical, desde los motivos para el fraseo hasta las subdivisiones más largas de una pieza, es la división de una pieza en segmentos siguiéndose unos a otros en el tiempo a medida que se agregan formando un todo. El proceso de crecimiento y declive, antecendencia y consecuencia, preparación y resolución, y movimiento hacia el climax, y recesión del mismo, sin tomar en cuenta cómo se han descrito y en qué términos, todo depende del orden de los elementos musicales y relaciones en el tiempo" Joel Lester. *The Rhythms of Tonal Music*. Southern Illinois: University Press, 1986, p. 1.

<sup>4</sup> Yu Kwang-chung. "¿Ha muerto la musa?" *Gaceta de Cultura*. Bogotá: Impresiones Presencia, 1994, p. 12.



Es así como la repetición, la variación, gradual y el cambio contrastante son ejemplares de procesos comúnmente empleados en la creación poética y musical.

Las funciones se refieren a la idea que da origen a la obra. Una pieza musical al igual que un poema pueden ser compuestos de acuerdo con una función interna específica cuando dicha obra se basa en elementos de su propio lenguaje: por ejemplo, en música, una sonata y en poesía, un soneto. También puede emplearse una función interna general, en la cual se produce un balance entre la unidad y la variedad, la simetría y la asimetría, o también la continuidad y la discontinuidad. El siguiente diagrama resume lo dicho anteriormente:

Aspectos formales	Poesía	Música
Unidades	Palabra Verso Estrofa (o sección y/o parte de un poema) Poema completo	Motivo Frase Período Movimiento Obra musical
Procesos	Repetición: *Literal *No-literal	Repetición: *Literal *No-literal
	Variación gradual	Variación gradual
	Cambio contrastante	Cambio contrastante
Funciones	Función interna:  *Específica: Introducción Desarrollo Conclusión	Función interna:  *Específica: Introducción Desarrollo Conclusión
	*General: Unidad vs. variedad Continuidad vs. discontinuidad Simetría vs. asimetría	*General: Unidad vs. variedad Continuidad vs. discontinuidad Simetría vs. asimetría
	Función externa: Referencias extrapoéticas	Función externa: Referencias extramusicales

La función es externa cuando la obra presenta una red de relaciones basadas en elementos foráneos a su propio lenguaje. Esta función la hallamos en la música programática y en poemas que siguen un plan extrapoético. Pasemos, ahora, a la aplicación de estos conceptos a *Mozart: Quinteto para clarinete y cuerdas en La mayor y a Reflejos de la noche*. Ambos son ejemplos del uso de las funciones externas.

*Mozart: Quinteto para clarinete y cuerdas en La mayor, K. 581*

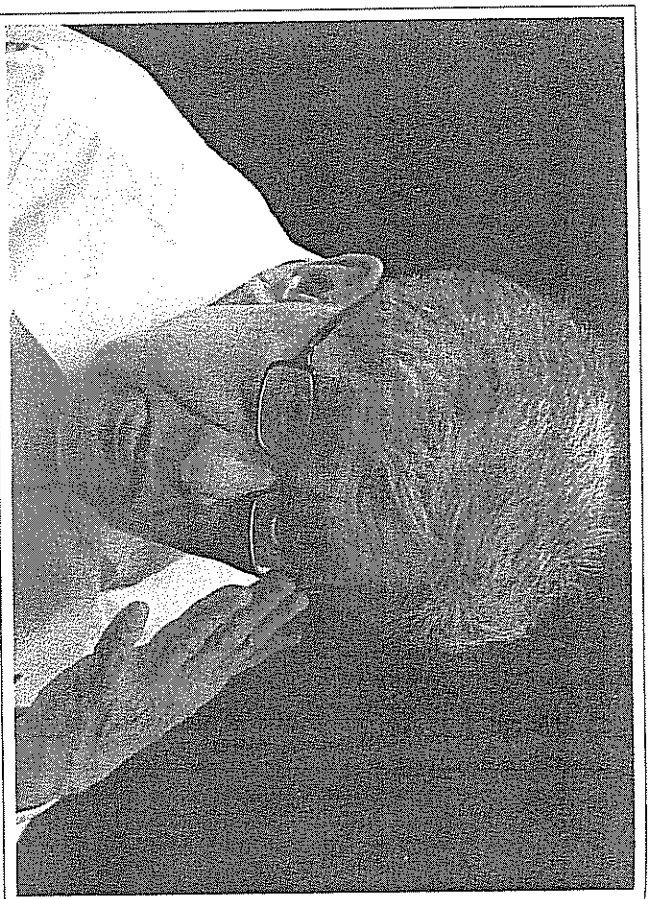
La música llena de tiempo brota y ocupa el tiempo.

    Toma su forma de aire, vence al vacío  
    con su materialidad invisible. Crece  
    entre el instrumento y el don  
de tocar realmente su cuerpo de agua,  
fluidez que huye del tacto, manantial que ninguno  
puede asir.  
porque inmobilizada sería silencio la música.

La corriente de Mozart tiene  
la plenitud del mar y como él justifica el mundo.  
Contra el naufragio y contra el caos que somos  
    se abre paso en ondas concéntricas  
el placer de la perfección, el goce absoluto  
    de la belleza incomparable  
que no requiere idiomas ni espacios.  
Su delicada fuerza habla de todo a todos.  
Entra en el mundo y lo hace luz resonante.  
A través de Mozart y en Mozart habla la música:  
    nuestra única manera de escuchar  
    el caudal y el rumor del tiempo.

Este poema se nos presenta como una reflexión que hace el poeta sobre el tiempo a través de la música de Mozart. Obviamente, su fuente de inspiración ha sido la belleza de esa música. No obstante, al cotejar los aspectos formales de este poema con la pieza de Mozart encontramos una interesante afinidad entre las unidades, procesos y funciones de estas dos obras.

Las unidades de esta pieza musical siguen la distribución clásica de la forma sonata en cuatro movimientos: *Allegro, Larghetto, Menuetto, Trío, y Allegretto con*



José Emilio Pacheco.

*Variationi.* Mientras que las unidades de este poema consisten en veinte versos dispuestos en dos estrofas, una de ocho versos y otra de doce.

En el quinteto de Mozart, así como en cualquier otro tipo de música, vemos que los procesos incluyen la repetición, la variación gradual y el cambio contrastante. La repetición puede ser exacta o casi exacta cuando, por ejemplo, escuchamos un motivo repetido con los mismos sonidos pero con distinto ritmo. La variación gradual trata de disimular la repetición de las unidades mediante la inclusión progresiva de elementos de variedad; por ejemplo, un tema con variaciones. El cambio contrastante es un proceso que se utiliza para eliminar por completo el efecto de continuidad creado por la repetición.

En el poema de Pacheco, así como en toda la literatura, el empleo de los procesos de repetición, variación gradual y cambio contrastante resulta ser más complicado, ya que con las palabras, es posible manipular dichos procesos en forma literal y no literal. Esto se debe a que el lenguaje es muy complejo y se presta para que a partir de tan sólo una palabra, se deriven numerosos modos de organización rítmica y semántica:



Language is complex rhythmic medium, with many patterned forms diverse shapes, sizes and textures: letters, punctuation, graphic layout (spacing, lineation, paragraphing), sounds, stresses, accents, pitch contours, words, phrases, sentences, meanings, arguments, etc.; and poets draw on all of these formal resources in realizing their rhythmic intentions.<sup>5</sup>

Dicho de otro modo, una palabra puede repetirse textualmente, ya sea usando la misma palabra varias veces en el poema, o repitiéndola semánticamente, al usar sinónimos para repetir el sentido de la palabra solamente, o cuando se repite una misma palabra, pero que al estar en contextos diferentes su significado es diferente.

Los procesos de este poema — específicamente respecto a la creación de la imagen poética — se ubican en dos extremos: la repetición y la variación gradual. Observamos repeticiones literales en cuanto a las palabras: “música” “tiempo”, “Mozart”, a los sonidos, “T” (tiempo, tocar, todos), “RR” (corriente, requiere, resonante). También, hallamos repeticiones no literales, por ejemplo, desde el primer verso, “la música llena de tiempo brota y ocupa el tiempo” se empieza a crear una imagen en donde se compara la música con el agua. Dicha imagen se refuerza con palabras como “brota”, “cuerpo de agua”, “fluidez”, “manantial”, “corriente”, “aufragio”, las cuales, aunque separadamente no tienen el mismo significado, sí contribuyen a delinear esa imagen. Por otra parte, Pacheco utiliza la variación gradual como proceso de composición en el poema. Mediante el tránsito de una imagen a otra, nos lleva de lo tangible (pieza musical de Mozart) a lo intangible (la música como expresión del tiempo). Por ejemplo, partiendo del título del poema como referente de un quinteto de Mozart, se nos ubica en un plano tangible y reconocible para una gran mayoría de lectores; ya que, aunque el lector/a no haya escuchado esa obra en particular, por lo menos conoce alguna otra pieza de ese compositor. De ese plano pasamos a otro, intangible, metafísico, en el cual Pacheco nos insta a reflexionar acerca del tiempo a través de la música.

En cuanto a las funciones, el quinteto de Mozart, al hacer uso de la forma sonata, sigue una función interna específica. Según la explicación que hace Julio Bas, en su *Tratado de la forma musical* (1977: 296), la forma sonata se puede esquematizar de la siguiente manera:

5 “El lenguaje es un medio rítmico complejo. Con muchos patrones rítmicos, formas diversas, tamaños y texturas: letras, signos de puntuación, disposición gráfica (especialización, alineamiento, orden de párrafos), sonidos, acentos, contornos sonoros, palabras, frases, oraciones, significados, argumentos, etc.; y los poetas se valen de todos estos recursos para llevar a cabo sus intenciones rítmicas.” Richard Cureton, *Rhythmic Phrasing in English Verse*. Nueva York: Longman Group UK United, 1992, p. 65.



A	B	A'
EXPOSICIÓN	DESARROLLO	RE-EXPOSICIÓN
Introducción (tono principal)	En esta sección se lleva a cabo el desarrollo de los temas presentados en la exposición, utilizando diferentes tonalidades.	1er tema (tono principal)
1er tema (tono principal)		Puente (modulante)
Puente (modulante)		2do tema (tono principal)
2do tema (tono vecino)		Coda
Pequeña coda (opcional)		

Sin embargo, en esta obra musical también vemos el empleo de funciones internas generales en el equilibrio existente entre unidad y variedad, continuidad y discontinuidad, simetría y asimetría de la pieza.

Obviamente en este poema, Pacheco ha utilizado las funciones externas; es decir, referencias extrapoéticas. Pero lo más sorprendente de este poema es que a pesar de apoyarse sobre un elemento extrapoético, como lo es una pieza musical, se observa que la esencia de la forma del poema no radica en seguir la forma del quinteto ni traducir su lenguaje musical; sino en captar y reproducir el sentido de equilibrio y perfección de la música de Mozart, con lo cual Pacheco logra superar el uso tradicional de las funciones externas. El siguiente diagrama ejemplifica la utilización de los aspectos formales en ambas obras: (véase cuadro en la siguiente página).

Además, el poeta maneja la forma de tal manera que crea un balance inalterable. Esto se comprueba al tratar de alterar el orden de los versos establecido por el autor. Leamos el poema en dirección circular, convergente (tal como lo sugiere el verso doce, "ondas concéntricas"), siguiendo un orden de lectura que comienza con el primer verso, luego saltamos al último, después le sigue el penúltimo, luego el segundo, y así sucesivamente. No obstante, el poema mantiene su equilibrio formal (véase p. 58):

Aspectos formales

**Pacheco**  
*Mozart: Quinteto para clarinete y cuerdas en La mayor*

**Mozart**  
*Quinteto para clarinete y cuerdas en La mayor*

Unidades

20 versos  
2 estrofas

Allegro  
Larghetto

Menuetto-Trio  
Allegretto con variazioni

Procesos

Repetición:  
\* Literal  
\* No-literal

Repetición:  
\* Literal  
\* No-literal

Variación gradual  
Cambio contrastante

Variación gradual

Funciones

Función interna:  
\* Específica: no existe en esta obra

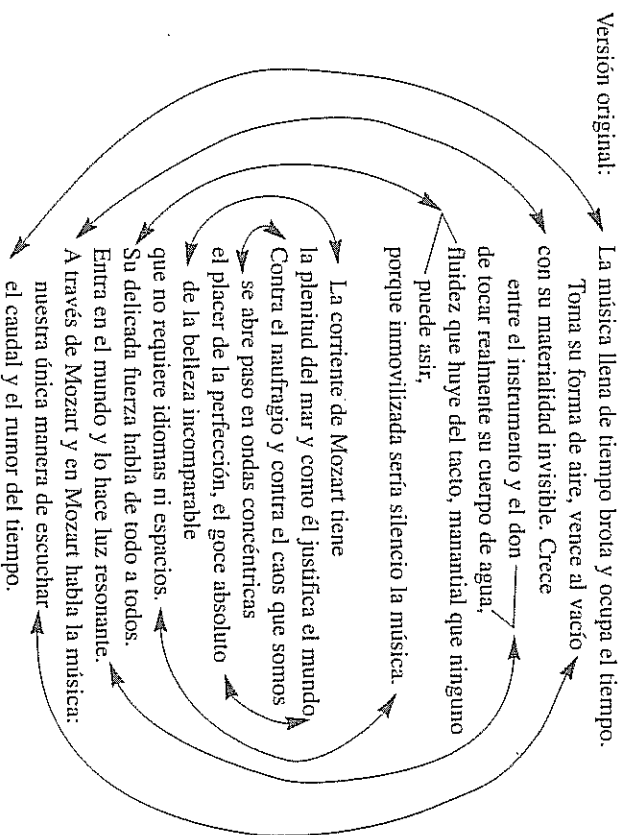
Función interna:  
\* Específica: Forma sonata:  
Exposición  
Desarrollo  
Reexposición

\*General:  
Unidad vs. variedad  
Continuidad vs. discontinuidad  
Simetría vs. asimetría

\*General:  
Unidad vs. variedad  
Continuidad vs. discontinuidad  
Simetría vs. asimetría

Función externa:  
Referencias extrapopélicas

Función externa:  
No existe en esta obra

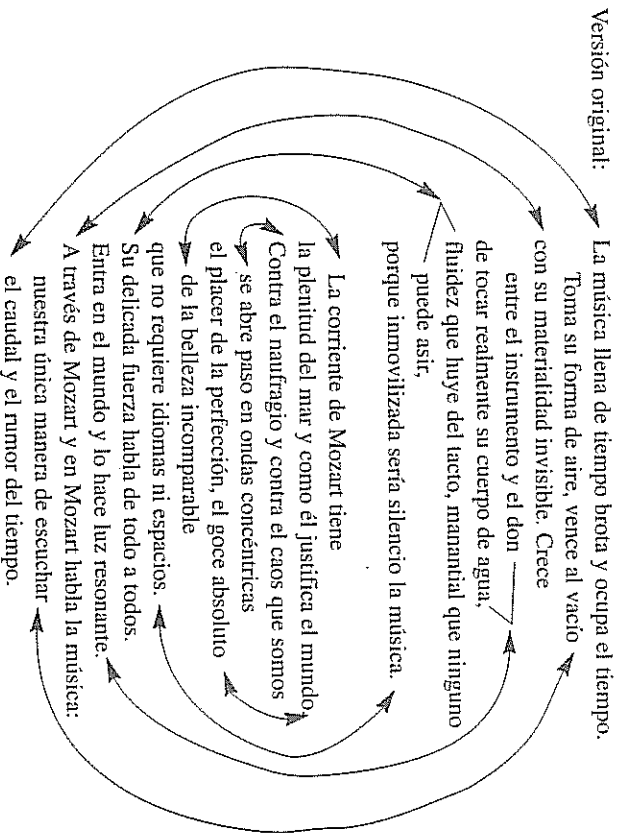


**Versión alterada:**

La música llena de tiempo brota y ocupa el tiempo. el caudal y el rumor del tiempo.  
 nuestra única manera de escuchar  
 Toma su forma de aire, vence al vacío con su materialidad invisible. Crece A través de Mozart y en Mozart habla la música: Entra en el mundo y lo hace luz resonante entre el instrumento y el don de tocar realmente su cuerpo de agua, fluidez que huye del tacto, mamantal que ninguno puede asir.  
 Su delicada fuerza habla de todo a todos. que no requiere idiomias ni espacios. porque inmovilizada sería silencio la música. La corriente de Mozart tiene de la belleza incomparable el placer de la perfección, el goce absoluto la plenitud del mar y como él justifica el mundo Contra el naufragio y contra el caos que somos se abre paso en ondas concéntricas



Más aún, al reorganizar el poema siguiendo un orden inverso al descrito anteriormente; es decir, comenzando por el último verso, luego saltando al primero, después al penúltimo, etc., veremos que el poema no pierde su sentido y balance, puesto que el poeta ha trabajado cuidadosamente el equilibrio de cada uno de los versos por separado:



Versión revertida:  
 el caudal y el rumor del tiempo.  
 La música llena de tiempo brota y ocupa el tiempo.  
 Toma su forma de aire, vence al vacío  
 nuestra única manera de escuchar  
 A través de Mozart y en Mozart habla la música:  
 con su materialidad invisible. Crece  
 entre el instrumento y el don  
 de tocar realmente su cuerpo de agua,  
 Entra en el mundo y lo hace luz resonante  
 Su delicada fuerza habla de todo a todos.  
 fluidez que huye del tacto, manantial que ninguno  
 puede asir,  
 porque inmóvilizada sería silencio la música.  
 que no requiere idiomas ni espacios.  
 de la belleza incomparable

La corriente de Mozart tiene  
la plenitud del mar y como él justifica el mundo  
el placer de la perfección, el goce absoluto  
se abre paso en ondas concéntricas  
Contra el naufragio y contra el caos que somos

Si bien podemos darnos cuenta de que:

en el poema reside un centro de gravedad que polariza los elementos comunes del lenguaje en un orden artístico nuevo. Por otro lado, las partes analizables del poema sólo cobran sentido pleno dentro de la misma organización poemática.<sup>6</sup>

En otros términos se podría decir que la imagen de la “onda concéntrica” —tal como si se tratara de una onda sonora— no sólo se refiere a la música sino a una característica formal de la grafía, ya que esas palabras, “onda concéntrica” al estar ubicadas justamente en el centro del poema, subliminalmente nos sugieren un tipo de lectura convergente o circular como el que hemos hecho anteriormente. Nótese que si bien la reorganización del orden de los versos altera la percepción de los aspectos estructurales (el poema suena diferente); por otro lado, no destruye, en absoluto, el equilibrio rítmico, semántico, ni sonoro del poema. Esto se debe al dominio que Pacheco tiene del manejo de los aspectos estructurales y formales del poema.

*Mozart: Quinteto para clarinete y cuerdas en La mayor* se presta para un análisis mucho más exhaustivo en el cual se pudiera mostrar la enorme riqueza musical que, independientemente de su referente musical, este poema tiene en sí mismo, como composición. Tal clase de análisis excede los límites y condiciones de este artículo. Es por eso que se ha abordado el tema específico de los aspectos estructurales y formales comunes a la creación poética y musical, para poder cotejarlos con los de la pieza de Mozart. En ese sentido se quiere destacar la destreza técnica y artística de Pacheco en cuanto a la aplicación de recursos típicos de la composición musical en la creación de este poema.

### *Reflejos de la noche*

*Reflejos de la noche* fue escrita para cuarteto de cuerdas. En esta obra también es posible analizar los aspectos formales — las unidades, procesos y funciones — utilizados por su compositor para la creación de la forma.

<sup>6</sup> Antonio Quilis, *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 1994, pp. 15-16.

En relación al origen de *Reflejos de la noche*, Mario Lavista escribió lo siguiente:<sup>7</sup>

El título de la pieza alude a uno de los ocho breves poemas que forman la *Suite del Insonnio* de Xavier Villaurrutia. El poema se llama "Eco" y dice así:

La noche juega con los ruidos  
copiándolos en sus espejos  
de sonidos.

Lo anterior muestra, como primer dato importante, el uso de una función externa. La referencia a un elemento extramusical es un poema sobre el cual se ha basado la composición. A partir de allí, nos percatamos de la manera como Lavista organiza las unidades, escoge los procesos y, además, emplea funciones internas tales como, unidad y variedad, continuidad y discontinuidad, simetría y asimetría.

El compositor también señala cómo ha llevado a cabo la "pintura" de palabras mediante los sonidos musicales:

En esta obra me propuse eliminar cualquier sonido real y utilizar únicamente sonidos armónicos; 'povos mágicos', reflejos audibles de cada uno de los generadores, que sólo de manera esporádica han aparecido en la música. Intenté en esta obra capturar la atmósfera nocturna y la idea de reflejo que el poema sugiere. Usar armónicos es, en un cierto sentido, trabajar con los sonidos reflejados, ya que cada uno es producido por un generador o sonido fundamental, que nunca escuchamos: sólo percibimos sus armónicos, sus sonidos-reflejo.<sup>8</sup>

Los sonidos armónicos son un recurso típicamente idiomático de los instrumentos de cuerdas. El empleo de tal recurso en esta obra no solamente refuerza la idea de los sonidos reflejados a los cuales alude el poema, sino que también le agrega al ensamble, simultáneamente, tanto homogeneidad y consistencia sonoras, como brillo y sutileza tímbricos. Además, Lavista se vale de otros recursos y efectos expresivos típicos de dichos instrumentos, tales como trémolos y trinos *glissandi*, portentanti, *ricchet*, *legato* y *sul ponticello*. Tales recursos expresivos sumados al metódico empleo de los matices crean una riquísima textura sonora la cual, a lo largo de toda la obra, se desplaza lenta y casi imperceptiblemente de una sonoridad sombría y densa a otra luminosa y ligera.

<sup>7</sup> Mario Lavista, "El lenguaje del músico" (Discurso en ocasión de la incorporación de su autor al Colegio Nacional, el 14 de octubre de 1998), <http://www.latinamerica-musica.net/historia/lavista/enguaje.html>

<sup>8</sup> *Ibidem*.



Nótese que este tipo de textura sonora refleja la imagen poética creada por Villaurrutia en una estrofa de cuatro versos y con apenas cuatro palabras: "noche", "ruidos", "espejo" y "sonidos". Tales palabras también nos dan ese contraste entre sombra-densidad (las dos primeras) y luz-fineza (las dos últimas), presentes en la textura musical. Por otra parte, las otras dos palabras importantes del poema son dos verbos, "juega" (presente del indicativo) y "copiándolos" (gerundio, o presente progresivo con un pronombre de complemento directo), los cuales también encuentran su representación en discurso musical de la obra mediante el empleo persistente de los sonidos armónicos.

La economía de palabras y el uso de imágenes contrastantes que se observan en "Eco" nos muestran la sencillez de las unidades, los procesos y las funciones empleadas por Villaurrutia. En relación a las unidades, "Eco" consta de doce palabras dispuestas en una sola estrofa de tres versos, a la manera de un haiku japonés. Por otro lado, los procesos que utiliza el poeta en este poema son igualmente simples y, sin hacer uso de ningún tipo de repetición ni de variación gradual, establece un contraste entre pares de sustantivos (noche-ruidos, espejo-sonidos). La belleza de la imagen poética obedece en gran parte al excelente manejo que hace el poeta de las funciones; es decir, Villaurrutia, al combinar proporcionalmente las unidades y los procesos del poema crea un balance entre unidad y variedad. Por ejemplo, el poner dos pares de sustantivos en contraste —un par opuesto al otro— produce variedad; pero al mismo tiempo, el título del poema y la presencia de dos verbos tan semánticamente ambiguos (jugar y copiar) realzan la belleza de la imagen poética y le dan unidad al poema.

En *Reflejos de la noche*, las unidades, los procesos y las funciones utilizados por Lavista son variados y elaborados. Es por eso que el análisis de esta pieza resulta más complejo que el del poema "Eco." El compositor nos explica lo siguiente acerca de la forma musical de su obra:

la forma general está concebida como un espejo. Consta de un solo movimiento dividido en tres grandes partes, siendo la tercera un reflejo de la primera. Así, la obra termina como empezó, creando la ilusión de una estructura temporal que retorna a su punto de partida.<sup>9</sup>

Al analizar las unidades de esta pieza corroboramos lo dicho por su autor. La misma consiste en un solo movimiento continuo de 191 compases y dividido en tres partes. La primera parte, *A*, abarca 59 compases y contiene una sección que se repite entre los compases 41 y 51. La parte central, *B*, *Cantabile*, comprende los compases 60 al

<sup>9</sup> *Ibidem*.



Musical score for string quartet, showing four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The score includes complex rhythmic patterns, dynamic markings (e.g., *ff*, *f*, *mf*, *p*, *pp*), and various articulation symbols (accents, slurs). The notation includes stems, beams, and various note values. There are also some performance instructions in Spanish, such as "fuerza en el A1" and "fuerza en el A2".

Lavista, un fragmento de *Reflejos de la noche* para cuarteto de cuerdas.

136; además, contrasta con la primera parte por el predominio de los matices suaves, la variedad en la textura (presencia de trinos, trémolos, notas de adorno, notas dispuestas en *arpeggios*, dobles cuerdas y notas sostenidas); así como también, los cambios de *tempo* (*meno mosso*, *lento*), de fraseo, y sobre todo de carácter. El retorno al punto de partida, la parte A', comienza en el compás 137 con la indicación, *Tempo Primo*. Esta parte A' contiene los mismos recursos expresivos, textura y matices utilizados en la primera parte A: sin embargo, no son exactamente iguales, ya que la última parte A' es más corta (55 compases) y no tiene ninguna sección que se repita.

Los procesos que Lavista ha utilizado en *Reflejos de la noche* son la repetición y la variación gradual. La repetición en esta pieza es literal, tal como lo indican las barras de repetición de la sección comprendida entre los compases 41 al 51. No obstante, la repetición no-litera se lleva a cabo a nivel de la forma, es decir, la última parte A' es el retorno (no exacto) de la primera A. Por otra parte, la variación gradual está presente a lo largo de toda la obra, mediante la transformación progresiva del color y textura sonora en contraste con los cambios de velocidad y de intensidad del sonido.

Esta pieza es un buen ejemplo del empleo tanto de funciones externas como de funciones internas. En el primer caso, ya hemos analizado la procedencia extramusical de la obra. En el segundo, funciones internas, observamos que el compositor utiliza los sonidos armónicos en combinación con otros recursos y efectos expresivos — idiomáticos del cuarteto de cuerdas — para crear su discurso musical, logrando así un excelente equilibrio entre la unidad y la variedad, la simetría y la asimetría, la continuidad y la discontinuidad. Ese equilibrio de la forma viene dado por un sentido claro del movimiento direccional que el compositor establece en la obra:

Directional Motion: Steady, cumulative increases (or decreases) in frequency or degree of change produced, a recognizable sense of direction, a feeling of activity that carries us definitely away from the area of initial statements instead of oscillating or cycling around it.<sup>10</sup>

En otras palabras, el movimiento direccional de la forma en *Reflejos de la noche* está delineado claramente por la acumulación de tensiones producidas por el uso ambiguo de los aspectos estructurales extrínsecos, tales como el ritmo, la melodía y la armonía. Por ejemplo, si bien en la partitura encontramos indicaciones precisas acerca del seguimiento estricto del ritmo: por otro lado, al escuchar la obra percibimos una especie de "nebulosidad rítmica" debido a que el pulso, los patrones

<sup>10</sup> "Movimiento direccional: incrementos acumulativos y consistentes (o disminuciones) en la frecuencia o grado del cambio producido, un sentido de dirección reconocible, un sentimiento de actividad que definitivamente nos aleja del área de partida inicial, en vez de oscilar o circular a su alrededor." Jan La Rue, *Guidelines for Style Analysis*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1970, p. 14.

rítmicos y el *tempo* están supeditados a los gestos y efectos de la textura sonora creada por los sonidos armónicos, a lo largo de la obra. También, el compositor utiliza un lenguaje armónico y melódico muy tonal y de gran sencillez; no obstante, los parámetros de la armonía y la melodía quedan absorbidos por la riqueza de la textura sonora que genera el uso continuo de los sonidos armónicos.

En este sentido se pudiera afirmar que el balance de la obra reside en ese movimiento direccional de la forma que surge de la manera tan particular como Lavista utiliza los sonidos armónicos. Por una parte mediante la forma tripartita, A-B-A', nos da una idea clara de retorno y de tiempo circular. Por otra parte —es decir, mediante el movimiento direccional preciso de la forma y de la tensión creada por la ambigüedad de los aspectos estructurales extrínsecos— nos sumerge en una especie de "viaje sonoro" el cual parte de un punto (comienzo de la obra), transita por áreas contrastantes (sección B), llega a su punto culminante (sección A'), y en la vuelta a la primera sección nos da la sensación de entrar a un nuevo plano de percepción sonora, con una nueva conciencia.

El siguiente diagrama comparativo resume el análisis del poema y la pieza musical, respectivamente:

Aspectos formales	Villaurrutia "Eco"	Lavista <i>Reflejos de la noche</i>
Unidades	Una estrofa Tres versos	Un movimiento Tres secciones
Procesos	No hay ninguna repetición	Repetición: *Literal *No-literal
En vez de cambio contrastante, Variación gradual muy sutil y continua hay elementos contrastantes		
Funciones	Función interna: No existe en este poema *General: Unidad vs. variedad	Función interna: No existe en esta obra *General: Unidad vs. variedad Continuidad vs. discontinuidad Simetría vs. asimetría
Función externa: No existe en este poema		
Función externa: Referencias extramusicales		



De acuerdo con Mario Lavista, la música es:

una sustancia compuesta de tiempo y de sonidos, que encierra una verdad que no puede ser dicha: sólo puede ser escuchada. En este sentido, cada obra es la página de un diario íntimo en el que el músico narra, sobre un fondo de silencios, la historia de los sonidos, un diario cuya escritura vuelve innecesarias las palabras.<sup>11</sup>

Si sustituimos la palabra, “innecesarias” por la palabra “inefables”, esa misma definición se pudiera aplicar a la poesía, ya que el poema, de hecho, también es “una sustancia, compuesta de tiempo y de sonidos, que encierra una verdad” que no puede ser “explicada,” sólo puede ser escuchada. En este sentido, cada poema es la página de un diario íntimo en el que el poeta narra, sobre un fondo de silencios (y de la hoja en blanco), la historia de los sonidos. Un diario cuya escritura vuelve “inefables” las palabras.

A partir del análisis de las obras anteriores hemos podido comprobar que la transformación de una imagen musical a una imagen poética y viceversa se puede llevar a cabo mediante la selección y organización de los aspectos estructurales y formales de su composición. En *Mozart: Quinteto para clarinete y cuerdas en La mayor*, José Emilio Pacheco nos entrega una imagen musical convertida en imagen poética. Por otra parte, en *Reflejos de la noche*, Mario Lavista nos muestra una imagen poética transformada en imagen musical. Ambos creadores han sido inspirados por obras ajenas al lenguaje de su propio arte. En el caso de Pacheco, es el *Quinteto para clarinete y cuerdas en La mayor* de Mozart; y en el de Lavista, el poema “Eco” de Xavier Villaurrutia. Mediante la transformación de una imagen, ambos autores trascienden el uso convencional de las funciones externas. Más aún, esta tarea encierra algo más profundo, lo cual se podría expresar con las siguientes palabras de Igor Stravinski:

All creation presupposes at its origin a sort of appetite that is brought on by the foretaste of discovery. This foretaste of the creative act accompanies the intuitive grasp of an unknown entity that will not take definite shape except by action of a constantly vigilant technique.<sup>12</sup>

Tanto en el caso de Pacheco como en el de Lavista, el “apetito” que da origen a sus respectivas obras es un elemento ajeno al arte de cada uno. El punto de partida pa-

11 Mario Lavista, “El lenguaje del músico” (Discurso en ocasión de la incorporación de su autor El Colegio Nacional, el 14 de octubre de 1998), <http://www.latinomericana-musica.net/historia/lavista/enguaje.html>

12 “Toda creación supone, en su origen, una especie de apetito que hace presentir el descubrimiento. A esta sensación anticipada del acto creador acompaña la intuición de una incógnita ya poseída, pero ininteligible aún y que no será definida más que merced al esfuerzo de una técnica vigilante”. Igor Stravinski, *Poética musical*, versión española de Eduardo Grau, Madrid, Taurus, 1977, p. 54.

ra la creación de estas obras se nos presenta como una revelación o descubrimiento que ha conducido a ambos creadores a sobrepasar los límites de lo que entendemos por extrapoético, en el caso de Pacheco, y extramusical, en el de Lavista.

Por otro lado, tomando en cuenta las siguientes palabras de Alexander Pope: “Music resembles poetry; in each are nameless graces which no methods teach, and which a master-hand alone can reach”,<sup>13</sup> podemos confirmar que en ambos creadores el dominio de la técnica es admirable y su excelente tratamiento de los aspectos estructurales y formales al componer ha hecho posible que en sus respectivas obras, la forma trascienda la fuente externa que le dio origen y transforme los parámetros de tiempo y espacio en nuevos puntos de referencia. De tal modo que los lectores se sientan transportados a otros planos de experiencia perceptiva y a niveles más altos de conciencia. En el poema de Pacheco vimos cómo la selección y organización de las palabras en el poema crea un perfecto equilibrio formal, capaz de sobrevivir las tentativas de alteración del orden de los versos. En la pieza musical de Lavista, observamos cómo utilizando sonidos armónicos — combinándolos con diversos recursos expresivos y sometiéndolos a procesos que abarcan desde la repetición literal hasta la variación gradual— el compositor elabora un sentido de dirección del movimiento de la forma, el cual además de dar balance y unidad a la obra, le otorga variedad continua. Además, a través del tratamiento que tanto Pacheco como Lavista han hecho de los aspectos estructurales y formales en sus respectivas obras podemos comprobar la similitud existente entre la creación poética y la musical.

#### Bibliografía

- BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1977.
- CURETON, Richard. *Rhythmic Phrasing in English Verse*. Nueva York: Longman Group UK United, 1992.
- DELCLAUX, Federico. *El silencio creador*. Madrid: Ediciones Rialp, 1996.
- HONEGGER, Arthur. *Yo soy compositor*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.
- LAVISTA, Mario. *Reflejos de la noche*. México: Ediciones Mexicanas de Música, 1991.
- “El lenguaje del músico” Discurso en ocasión de la incorporación del autor a El Colegio Nacional, México, 14 de octubre de 1998. <http://www.latinamerica-musica.net/historiallavista/lenguaje.htm>.
- LA RUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1970.
- LESTER, Joel. *The Rhythms of Tonal Music*. Southern Illinois. University Press, 1986.
- LEVENTHAL, Sallye. *Notations: Quotations on Music*. Nueva York: Barnes & Noble Books, 2003.
- PACHECO, José Emilio. *Los trabajos del mar*. México: Era, 1983.
- QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 1994.
- STRAVINSKI, Igor. *Poetics of Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942. [Poética musical, versión española de Eduardo Grau, Madrid, Taurus, 1977].
- VILLALURRUTIA, Xavier. *Homesick for Death, Dead Nocturnes*. Translated by D.M. Stroud. San Francisco, CA: SARU Press International, 2004.
- YU KWANG-CHUNG. “¿Ha muerto la musa?”. *Gaceta de Cocultura*. Bogotá: Impresiones Presencia, 1994.

<sup>13</sup> Alexander Pope: “La música se parece a la poesía; en cada una hay innumerables gracias que ningún método enseña y las cuales sólo una mano maestra puede alcanzar”, en Sallye Leventhal, *Notations: Quotations on Music*. Nueva York: Barnes & Noble Books, 2003, p. 85.