

Música y literatura en la obra de Agustín Yáñez

Juan Antonio Lira Aguirre
Universidad de Guadalajara

La influencia de la literatura sobre la música es muy evidente, ya que son numerosas las musicalizaciones de poesías y fragmentos de prosa realizados por los compositores de la música académica y popular. Igualmente es notable la influencia de las letras sobre la música en el panorama de la ópera, ya que un libreto, casi siempre adaptación de alguna novela o drama, es puesto en escena revestido por la música. También encontramos que la creación literaria ha inspirado notables páginas musicales mediante la forma libre llamada *poema sinfónico*, para la que un *programa* narrativo constituye la base de la composición musical.

Por el contrario la influencia de la música sobre la literatura es menos evidente; por lo menos no se ha estudiado convenientemente la manera en la que las formas musicales han sido adaptadas por los escritores.

La literatura mexicana ofrece escasas muestras de esta interacción entre la música y las letras. Sin embargo, la literatura jalisciense presenta un caso excepcional en lo relativo a la influencia musical sobre el mundo narrativo en la obra de Agustín Yáñez en la cual existe una relación muy profunda entre la música culta -particularmente eclesiástica- y la creación literaria: el escritor ha asimilado perfectamente la técnica musical y es capaz de transformarla en literatura, utilizando estructuras y recursos propios de la composición. Aspectos que muchas veces no son fácilmente identificables, por ser de un ámbito muy especializado y pocas veces relacionado con las letras.

En el caso de *Al filo del agua* no es posible identificar una forma musical determinada como el

modelo seguido por el escritor, pero encontramos una notable similitud con la estética que Richard Wagner desarrolló para estructurar sus complejos dramas musicales. Es de suponer que la amplia cultura musical de Agustín Yáñez incluyó las operas wagnerianas, y posiblemente existe alguna influencia. Lo que sí podemos afirmar a ciencia cierta es el uso de la técnica del *leitmotiv* en la novela cardinal de este autor.

El *leitmotiv* o motivo conductor consiste en un corto diseño rítmico o melódico, que asocia personajes, pasiones, símbolos, estados emocionales o psicológicos y otros elementos importantes de la acción. Invariables en su núcleo, estos motivos conductores son sometidos a numerosos cambios de *tempo*, de intensidad, de tonalidad y timbre, y color instrumental. Reaparecen y desaparecen según las necesidades de la idea dramática, para formar un tejido de relaciones que proyecta el pasado en el presente y el presente en el futuro.

El *leitmotiv*, desarrollado minuciosamente en las óperas de Wagner, podría tener un símil en la obra de Yáñez. En las composiciones del germano aparecen *temas* expuestos por determinado instrumento y reaparecen constantemente a lo largo de toda la interpretación. En la novelística de Agustín Yáñez encontramos claramente ciertas constantes sonoras; las campanas aparecen asiduamente de principio a fin; también son recurrentes los fragmentos en latín que, leídos en voz alta, producen un efecto estético y poseen un cierto significado, por ejemplo el advenimiento del *juicio final*, que se expresa en el himno *Dies Irae*.

Dentro de la formación de Agustín Yáñez su interés por la música indudablemente representa una parte significativa. Pocas veces se ha considerado que paralelamente al abundante acervo literario y humanístico del autor, su cultura musical constituye una base sólida de inspiración. El propio novelista estaba consciente de la importancia de su educación auditiva, la que se manifiesta en su cultura musical y, más allá de la música formal, en el amplio mundo del sonido, que está registrado con detalle en sus escritos.

En la entrevista concedida a Emmanuel Carballo y publicada en *Protagonistas de la literatura mexicana*, queda registrada su juvenil afición a escuchar música en compañía de algunos amigos como Alfonso Gutiérrez Hermosillo y José Arriola Adame, entre otros, que orientaron sus gustos y alentaron sus inclinaciones musicales. Fue la época en que se publicó la importante revista *Bandera de Provincias*, por los años de 1929 y 1930.

El escritor acepta que una parte importante de su educación formal la obtuvo en la Academia Musical de José Rolón, donde apreció las más recientes creaciones musicales del extranjero de principios de siglo y que estaban revolucionando la escena artística, principalmente con el dodecafonismo y el expresionismo. Manifestaciones que se pueden comparar a la producción literaria de Claudel, Kafka y Joyce, cuyas obras se difundieron en *Bandera de Provincias*.

Esta influencia musical ya es muy notable en *Genio y figuras de Guadalajara*, escrita entre los años de 1928 y 1930, en la que dedica el capítulo "Toques, pregones, ruidos" a los sonidos del Santuario, su barrio natal en la ciudad de Guadalajara. También es destacable su interés por el sonido en la sugestiva reseña sobre las campanas que aparece en *Yahualica*, publicada en 1946 y subtitulada por el propio Agustín Yáñez como *Etopeya*. Esta obra constituye un detallado retrato hablado de la tierra de sus ancestros y de donde presumiblemente proviene la mayor parte del acervo mnemotécnico que alimenta *Al filo del agua*.

Anteriormente a la publicación de *Al filo del agua*, el escritor había abordado ya la novela corta, el cuento, la etopeya y el ensayo. Esas primeras obras son poco conocidas y poseen un considerable valor literario; resulta especialmente interesante para esta investigación el que abunden los sonidos a lo largo de esas primeras páginas, publicadas por su autor alrededor del año 1930.

Las obras que preceden a *Al filo del agua* poseen un carácter más íntimo y acercan al lector al universo

familiar y social del Yáñez niño y adolescente; esas primeras páginas nos hablan de los juegos de la infancia, las acendradas costumbres morales y religiosas, los primeros desvelos amorosos, las fiebres juveniles y toda una gama de pasiones humanas que pueden ser calificadas como ingenuas.

Este amplio abanico de costumbres sociales y religiosas de principios de siglo aparece perfilado por innumerables sonidos. La narración hace un uso privilegiado del elemento sonoro, en equilibrio con el universo visual, que es el más utilizado por la mayoría de los novelistas mexicanos.

En el caso de *Al filo del agua* podemos descubrir una notable influencia de la música de concierto -comúnmente llamada clásica- que presta su aliento a la novela. La *Misa de Réquiem* de Gabriel Fauré constituyó, según el propio escritor, su disco de cabecera. Este predominio del factor musical se encuentra en la mayor parte de su producción.

A lo largo de *Al filo del agua* destacan tres constantes específicamente musicales: el uso del latín en frecuentes interpolaciones, el sonido de las campanas y el reconocimiento de la profesión de músico. Estos elementos primordiales tienen nexos internos con la producción preliminar y posterior del mismo autor.

Acerca del primer elemento encontramos un uso exhaustivo de la interpolación de textos latinos como recurso musical. El oficio religioso está presente en páginas de la obra maestra de Agustín Yáñez y apreciamos en especial la categoría estética del idioma, cuya musicalidad está explotada de una manera muy variada por el novelista. Esta participación en primer plano del latín resulta casi exclusiva de *Al filo del agua*, ya que los fragmentos latinos nunca volverán a tener la misma importancia en los escritos posteriores del autor.

El segundo elemento propiamente musical que identificamos es el relativo al mundo de las campanas. La obsesión de Agustín Yáñez por el sonido de las campanas está muy presente desde sus primeras obras, pero adquiere matices de verdadera poesía en *Al filo*

del agua; los sonidos de bronce constituyen una constante a lo largo de toda la obra, y es importante destacar la infinidad de matices estéticos y humanos que les atribuye el escritor. En *La creación* se consumará una metamorfosis de estos sonidos de bronce, que habrán de perder sus matices religiosos para convertirse en sonidos profanos.

El tercer aspecto musical que encontramos en *Al filo del agua* es lo relativo a la profesión de músico. El perfil de un ejecutante con todas sus variantes estéticas se encuentra con claridad en esta novela, que posiblemente es una de las primeras de la literatura mexicana que profundizan en este aspecto. Ya se perfilaba ligeramente al músico profesional desde *Yahualica*, *Genio y figuras de Guadalajara* y *Flor de juegos antiguos*, pero su reconocimiento definitivo lo encontramos en *Al filo del agua* y sobre todo en *La creación*, con la figura central del compositor Gabriel Martínez.

Una muy amplia serie de contrastes le sirve al autor para estructurar sus textos. En el caso particular de *Al filo del agua* encontramos una clara contraposición entre la música popular y la música sacra. El reloj divino que significaban las campanas era la música oficial de la comunidad, paralelamente encontramos el canto gregoriano. Estas dos manifestaciones musicales representan los valores más conservadores y se oponen a la música popular; de esta manera encontramos una clara oposición de conceptos que se expresa por medio de los sonidos.

La producción tardía del autor presenta un extraordinario ejemplo de adaptación de las estructuras musicales a la novela. *La creación*, obra sin precedentes en la literatura mexicana, utiliza detalladamente los recursos más refinados del universo musical. Precisamente en lo relativo a los contrastes, *La creación* maneja la estructura de la sonata clásica para perfilar la novela.

El principio estructural de la *sonata clásica* obedece a la necesidad humana de encontrar equilibrio

y simetría, y constituye la columna vertebral de las composiciones en el ámbito de la música culta, desde finales del siglo XVIII, hasta la mitad del siglo XX, y más allá, y culmina en el periodo llamado precisamente *clásico*.¹

La sonata proviene de la suite de danzas, característica del periodo barroco (siglos XVII y XVIII) y se basa principalmente en el contraste. Este contraste se da entre los cuatro movimientos que la conforman (*allegro, lento, allegro, lento*):

La distinción más evidente entre los tiempos es la de *tempo*: en la especie de sonata en tres tiempos, es rápido-lento-rápido; en la sonata en cuatro tiempos, es por lo regular, rápido-lento-moderadamente rápido-muy rápido.²

Además, dentro del mismo primer movimiento encontramos un contraste fundamental, que expone dos temas que se alternan y contraponen, consolidando así el equilibrio formal mencionado líneas arriba:

La parte de la exposición contiene un primer tema, un segundo tema y un tema conclusivo. El carácter del primer tema es dramático, o 'masculino', y está siempre en la tonalidad de la tónica; el carácter del segundo tema es lírico, o 'femenino', y está siempre en la tonalidad dominante; el tema conclusivo es menos importante que los dos anteriores y está también en la tonalidad de la dominante. La sección del desarrollo es 'libre', esto es, combina libremente los materiales presentados en la exposición y añade a veces nuevo material propio.³

Esta simetría tan perfecta queda perfilada esencialmente por el contraste de los dos temas, que se exponen en el primer movimiento de la sonata:

Esa yuxtaposición de dos grupos de temas, uno que significa fuerza y agresividad y otro de carácter blando y cantable, es la esencia de la exposición y determina el carácter de toda la forma *allegro* de sonata.⁴

1. Aarón Copland. *Cómo escuchar la música*. México: FCE (Col. Popular, 101), 1980, pp. 136-137.

2. *Ibid.*, pp. 138-139.

3. *Ibid.*, p. 141.

4. *Ibid.*, p. 142.

Ahora bien, a partir de 1947 se observa una propensión del escritor por el ambiente urbano, además existe una progresiva secularización de los sonidos. La última producción del autor se localiza en una época en la que estuvo ligado íntimamente al ambiente político. *La creación* (1959) coincide con el término de su periodo como gobernador del estado de Jalisco. En esta obra vuelve a aparecer Gabriel Martínez, el legendario campanero, personaje importante de *Al filo del agua*, quien regresa de Europa, donde estuvo por espacio de diez años dedicado al estudio de la música.

El viaje a Europa fue patrocinado principalmente por Victoria, la viuda que descubrió al incipiente músico en un pasaje memorable de *Al filo del agua*. También influye en gran medida una de las sobrinas del señor cura, María. Las dos mujeres en cuestión sirven al escritor como los extremos que equilibran su narración.

Es precisamente en *La creación* donde llega al máximo la utilización de los elementos estructurales que provienen del ambiente musical, aunque los efectos consonantes del texto en sí mismo no son tan abundantes como en los primeros dos periodos de su producción artística.

Las referencias específicas a la musicalidad también son abundantes en *La creación*. La presencia de la tradición occidental de la música de concierto resulta esencial para la estructura de la novela, tal vez más que nunca en la obra de Agustín Yáñez. Los más variados aspectos técnicos de la música se utilizan a lo largo de todo el texto, tanto en la forma como en el fondo. Es muy significativa la ausencia del latín, lo que nos habla de la marcada secularización en los intereses creativos del autor. Los elementos proyectados en los primeros dos periodos creativos aparecen nuevamente en *La creación*, muchas veces con matices muy heterogéneos.

La adaptación literaria de la sonata hecha por Agustín Yáñez en esta obra resulta evidente desde el índice de la obra: “Primer movimiento: *andante*”; “Segundo movimiento: *creciente*”. “Tercer

movimiento: *galopante*”; “Cuarto movimiento: *vehemente*”, títulos que se corresponden con los nombres de las cuatro partes de la sonata clásica.

Desde la primer página del “Primer movimiento” se encuentran muy marcados los dos temas de contraste, Victoria y María, equilibrio y tensión que conservará el novelista a lo largo de toda la obra:

Ninguna de las dos mujeres entre las que su vida se ha debatido vendrán a recibirlo, ni lo esperan. Le disgustaría que alguna lo esperase. No. Sí. Contradicción interminable. Nadie lo esperará. Vuelve como extranjero. Extraño a todo lo que no sean remotos recuerdos del pueblo remoto en donde transcurrió su infancia. Hijo de padres desconocidos, viene a intentar una vida más, en circunstancias ignoradas. El país ha cambiado en estos años radicales de la Revolución. Se hallan dispersas o habrán muerto las pocas personas de quienes el ausente guarda memoria. Sólo conoce a las dos mujeres, que fueron su indirecta vinculación con la patria, y de las cuales quiere liberarse.⁵

Párrafo fundamental el anterior, donde el autor liga la anécdota principal de *Al filo del agua* con la presente novela. Además, nos sitúa en el contexto histórico del país, para culminar con la presentación muy bien subrayada de los dos temas que servirán para mantener la tensión a lo largo de toda la novela: Victoria y María. Gabriel Martínez se debatirá entre las dos figuras femeninas que, como fantasmas, reaparecerán constantemente a lo largo de toda la novela, a la manera de un *leitmotiv*. El carácter ambiguo y angustiante que poseen las dos mujeres para Martínez, queda de manifiesto en la última línea.

Las dos mujeres influyen esencialmente en su carrera de músico, lo han patrocinado material y espiritualmente, despertando en Gabriel Martínez hondos remordimientos que lo perseguirán como ecos, a lo largo de *La creación*: “Se dejó querer, y no de una sola mujer. Abusó de doble generosidad. Ha sido un *gigoló* alternante, disfrazado de artista”.⁶

Sobre la manera de estructurar su novela, destaca que los cuatro movimientos incluyen siempre subtemas;

5. Agustín Yáñez. *La creación*. México: FCE (Col. Popular. 3). 1986, p. 7.

6. *Ibid.*, p. 10.

el primer movimiento *andante*, luego de exponer el primer subtema “El hijo pródigo”, lo contrasta con el de “La segunda mujer”, sugiriendo así el tema de contraste, propio de la sonata. La primera mujer es Victoria, mujer ideal que habrá de influir notablemente en Gabriel Martínez. La segunda mujer es María, la sobrina del señor cura, quien habrá de patrocinar a Martínez, gracias a la influencia política de su marido, Jacobo. Es precisamente en este segundo subtema cuando se le revela al músico el cercano patrocinio que recibía de parte de María y Jacobo.

El contraste entre las figuras de mujer será un *leitmotiv* a lo largo de la novela: “Por entero desfila su primera existencia, bruscamente interrumpida por el choque de dos mujeres que disputaban el destino del infeliz”.⁷

7. *Ibíd.*, p. 19.

Las confesiones de María, la “segunda mujer”, no hacen sino reforzar el juego de espejos que se establece entre las dos mujeres. Victoria aparece bajo el apodo de “la forastera”:

Gabriel oyó entonces el relato que ahora reconstruye, añorando el acento y las palabras de la confidente: -’No tengo para qué contarte la historia de mis sentimientos desde que comprendí que la presencia en el pueblo de aquella forastera también a tí te había trastornado... La mañana que se marchó la forastera y armaste un escándalo con las campanas para despedirla, cuando te bajaron de la torre y estuvieron a punto de matarte a golpes, descubrí que te quería; te lo declaré con la mirada; sentí que te estremecías, lo que me llenó de contento: un gran contento antes desconocido’.⁸

8. *Ibíd.*, p. 24-25.

Por otra parte, las abundantes referencias al mundo de la música de concierto se hacen presentes muchas veces con la presencia de un coro, utilizado en la ópera y en las grandes formas de la música sacra. Así, las voces resuenan a lo largo del texto, dotando a la novela de una sonoridad intrínseca. La conversación entre María y Gabriel trae añejos recuerdos que resuenan a la manera de un coro de ópera:

- 'Eres el mismísimo Gabriel de mis pecados'. Estuvo tentado a preguntar cuáles pecados. Categóricamente Jacobo indicó un sitio. Fue un banquete completo. ('Que ganas de gastar'.) Ahora sí debería escapar: llamaban a coro. - ¿'No has dicho que eres un simple copista?'

9. *Ibíd.*, p. 32.

Resulta fundamental para la música de occidente el uso de los tonos mayores y menores que constituyen el cimiento armónico sobre el que se construye cualquier composición. Así, tenemos que la modulación armónica que transita entre varias tonalidades y también entre acordes mayores y menores, es uno de los principales recursos que sirven al compositor para matizar hasta el más íntimo detalle de una obra.

Los innumerables efectos que Yáñez toma prestados del mundo musical, provenientes de uno de los cuatro elementos de la música: la armonía, se manifiestan una vez más en el siguiente párrafo en el que imita una modulación armónica al relatarnos una conversación entre Jacobo y Gabriel:

- ¿ Ella te ha mandado ?
- Ella y yo nos lo hemos propuesto. Nuestro viaje por Europa en tu compañía, el llevarte a casa y tenerte cerca, tienden a ese fin.
- Es extraño y aborrecible. Con razón, siempre...
- Deja el tono mayor. La identidad entre María y yo es incommovible, se funda en el desengaño que le ocasionaste y ha pasado por las pruebas más atroces. Aunque sea en parte, lo sabes bien.¹⁰

10. *Ibíd.*, p. 49.

La sonata encarnada en las dos figuras de mujer, se hace conscientemente presente en el novelista, quien nos deja muy en claro, mediante la voz del narrador, que pretende establecer el contraste:

Victoria contra María. La viuda y la doncella. Los vocablos y sus significaciones cavaban profundidades en el mancebo, habituado a soliloquios. La lucha cobró encarnizamiento mayor cuando sin saber cómo llegó a sus manos la primera carta de la señora. Idea repentina: por fin, María quebranta el silencio. Mas no era su letra, ésta de rasgos aristocráticos, que con el perfume y la finura del papel, presagiaban a la 'otra'.¹¹

11. *Ibíd.*, p. 66-67.

12. *Ibid.*, p. 67.

Es tan importante esta doble influencia femenina en la vida de Gabriel, que hasta el más insignificante detalle está balanceado entre los dos extremos: “Dejó la herrería y pasó a la imprenta, porque ‘a María le gusta leer libros, y a la *otra*, la música”.¹²

Nuevamente encontramos la tensión en el alma de Gabriel Martínez. Por un lado se encontraban las proposiciones de Victoria para que se marchara a estudiar música a Europa, y la posible “redención” encarnada en la figura de María. El párrafo siguiente narra un acontecimiento ocurrido en los días de la novela *Al filo del agua*:

13. *Ibid.*, p. 73.

Esa noche Gabriel recibió carta de don Dionisio; el buen tío lo llamaba, dando fin al destierro. La misma noche, después del refectorio, el alumno expuso su estado de conciencia al padre director: -‘Yo creo -le dijo para terminar, con la voz entrecortada- que todo se pondrá en paz no más con un solo remedio: que yo me casara con María’.¹³

Tras aceptar las proposiciones de Victoria, Gabriel se enfrasca en el estudio serio de la música y nunca deja de debatirse entre sus dos mujeres. Es interesante constatar sus reflexiones sobre el eterno femenino, lo que da origen a algunas metáforas y analogías:

14. *Ibid.*, p. 77.

Se desposó con la música, encarnizadamente: negaciones y deseos, recuerdos, tristezas y esperanzas fueron sus arras; no lo distrajo ningún otro apetito, ni el de conocer la urbe que lo acogía. En la música encontraba cumplida y agotada toda necesidad. La música era Victoria. También tal vez María. O la mujer escondida hasta entonces en la subconciencia, esperada desde siempre tras de oscuros temores, descubierta por fin, aunque inasible.¹⁴

En el fragmento anterior, resalta la similitud que se establece entre la estructura de la sonata clásica (como ya se ha visto) y la narración. Sobre todo destaca el posible tercer tema (“mujer escondida”) o síntesis de los dos anteriores que, en términos literarios, el novelista lo maneja como el *eterno femenino*.

Esta contraposición entre Victoria y María a veces sufre sutiles metamorfosis. Un ejemplo de ello es la disyuntiva que surge en Gabriel entre Roma y París:

Gabriel quiso abandonar Italia, con serle tan querida, cuando quedó desengañado de que no sería la tierra prometida para el redescubrimiento de la presencia bienhechora. Se trasladó a Francia y, desde el primer día, se arrepintió del cambio; sin embargo, desde el primer día experimentó el embrujo de París. La contradicción subsistió largos meses: el propósito insistente de tornar a Roma carecía de decisión, igual que si se hallase puesto ante dos hermosuras reñidas en atractivos. Debería volver a Roma. Se quedó en París.¹⁵

15. *Ibíd.*, p. 79.

Las dos mujeres constantemente se transforman una en otra, reforzando las obsesiones de Gabriel Martínez. De esta manera queda reforzada la contraposición de los temas de la sonata, que se convierten en unidad:

Cuando transfigurada en gran señora, cuyo atuendo recordaba el de Victoria, se le presentó María en Santiago, algunas alusiones lo hicieron entender que ésta sabía el paradero de la seductora, pero nunca se atrevió Gabriel a inquirir la menor noticia.¹⁶

16. *Ibíd.*, p. 80.

Las dos mujeres -que forman la unidad- se aparecen por doquier al compositor Gabriel Martínez. El narrador no deja de hacer notar este detalle:

¡tantas! de nombres ya perdidos, de fisonomías olvidadas, otras vivísimas, todas transeúntes, pretéritas... durante años y años de representar el desesperado papel de Tántalo, no por las corrientes, que no huían sino por su propia cobardía para beberlas, o por la real o la fingida fidelidad al recuerdo, a la esperanza de Artemisa, diosa de dos rostros: Victoria y María, entrevistas, deseadas en el río de mujeres que ha visto pasar. Quedándose con 'el desierto, el desierto y el desierto'.¹⁷

17. *Ibíd.*, p. 154.

Por otra parte, se finaliza el "Primer movimiento" de la novela de la manera más musical posible, ya que lo titula *coda*, que es la parte conclusiva de un concierto,

en el que se reexponen las ideas principales y se culmina de manera brillante la composición, con la participación estelar del solista.

Este primer movimiento resulta especialmente denso en lo relativo a términos musicales, lo que contrasta con el segundo movimiento, en el que no abundan las referencias a la música de concierto. De cualquier manera es notable la condición en que uno de los personajes (el pintor Gerardo Cabrera, amigo de Gabriel) esboza algunas ironías. Es notable la modulación armónica que se nombra: “Ya estoy otra vez en do sostenido mayor o en do de pecho, ‘a la manera del tenor que imita la gutural modulación del bajo’, como Ramón se autoburló”.¹⁸

18. *Ibid.*, p. 94.

En revelador monólogo, Gabriel Martínez nos confiesa su idolatría wagneriana, lo que motivó su aprendizaje en términos de orquestación. Sobre todo es interesante la concepción del músico que considerara a los instrumentos como personajes, lo que nos habla de la íntima relación entre la música y la literatura:

Mi delirio dramático latía en el ahínco con que acometí el aprendizaje de los más variados instrumentos, cuyo timbre se me antojaba el carácter de contrapuestos personajes, cada uno con papel predestinado; yo mismo quedé sorprendido de la facilidad que hallaba en descubrir la que después de muchas lecturas llegué a llamar el mecanismo psicológico -el alma, decía entonces- del violín y los timbales, del oboe y la tuba; otra sorpresa: encontrar las afinidades hereditarias y las diferencias individuales en las familias de los instrumentos; aun cuando el sonido de las cuerdas me había siempre agradado más, el aprendizaje me llevó a preferir las maderas, los metales y las percusiones, en quienes advertía vastos e inexplorados recursos de originalidad expresiva; mi temperamento reconocía en ellos una línea de parentesco propicio; tuve ocasión de irlos tratando íntimamente, de distinguir los matices de sus modalidades, por ejemplo entre las flautas de plata, cuyo sonido es bello y brillante, las de oro melosas y suaves, aunque apagadas, y las de platino, de voz firme y contrastante; la riqueza de semitonos entre armónicos complementarios, por la combinación de los pistones en las trompetas; los efectos diferentes del corno inglés y del francés, del fagot y del contrafagot, el clarinete

y el clarinete bajo; las dificultades presentadas por los trombones para conseguir la nobleza de su sonido en pasajes rápidos y para el canto suave de melodías; el carácter de las tubas, irreductible al de los trombones. Luego, la semejanza de los instrumentos con los sentimientos; las analogías con la naturaleza.¹⁹

19. *Ibid.*, pp. 109-110.

En el fragmento anterior, asombra el profundo conocimiento del escritor en materia de instrumentación y técnica, ya que nos matiza perfectamente las posibilidades de cada instrumento.

Por otra parte, es muy significativo el tercer movimiento de la novela (*galopante*), ya que, a la manera de un minué o de un *scherzo* (danzas de carácter vertiginoso que forman parte de la forma sonata), nos presenta el encuentro fantasmal entre Gabriel Martínez y las nueve musas. Indudablemente que constituye la parte más arriesgada de la novela, ya que contrasta con las otras tres por su combinación de elementos clásicos y contemporáneos en un perfecto juego estético, que nos sugiere los vapores etílicos que impregnaron al compositor luego de una concurrida fiesta.

En los siguientes fragmentos es muy notable la unidad que se logra entre la música y las palabras, cuando el narrador hace uso de un término musical y lo traslada -por analogía- al contexto de la vida misma (*oscilante/tiempo sinfónico*), cuando hace referencia al carácter indeciso (*oscilante*) del músico. Además, por si no quedáramos satisfechos aún con la obsesiva reiteración de los temas contrastantes de la sonata, vuelven a aparecer; además, está muy bien subrayado el contraste/unidad que existe entre ellas, idéntico a los movimientos de una sonata:

Ya lo ha dicho y hecho muchas veces. Por eso es quien es y no quien puede haber sido. Perdido tantas oportunidades por oscilante. Buen título de tiempo sinfónico, medido en las cuerdas: oscilante.

Hace poco lo repitió el escultor: -'que no venía la tiple porque le falta brío, por abúlico y deliberadamente soso, inerte, cuando creía, quería, esperaba otra cosa', y la desconocida,

también, con la impaciencia de pupilas, pestañas y reflejos, ante la vil acometida que no supo vencer ni resistir, se marchó como las otras y fue tarde cuando quiso encontrarla, saber el nombre, la dirección, el viento. Como Victoria. Y también como María. Porque ya lo dijo el viejo poeta -era filósofo-: nadie se baña en la misma onda. También él fue quien dijo: el agua del mar es la más pura y la más horrible. Contradicción, insatisfacción, movimiento perpetuo. *Allegro-lento: lento-allegro*. Lo demás, variaciones, nombres diversos o grados para los mismos extremos. Los mismos extremos inflexibles, desde la creación del mundo, desde la invención de la música: María-Victoria, *allegro-lento*. Dentro, las otras notas.²⁰

20. *Ibid.*, p. 173.

Con estas hondas reflexiones, de la mano de Heráclito, el autor toca fondo: el contraste eterno entre los extremos es tan esencial para la vida humana como lo es para la sonata; el claroscuro de la existencia se proyecta sobre el destino del hombre. María está identificada con el *allegro* de la sonata y Victoria con el tempo *lento*.

En ese mismo capítulo tercero, dentro del mismo delirio frenético de su encuentro con las musas, Martínez pone de manifiesto la categoría de paradigma que tiene la sonata (en su vestidura orquestal de sinfonía). Identifica al *film* con la forma sinfónica, cuando reflexiona sobre su posible incursión como compositor de música de películas:

Llegó a pensar -puesto que no era posible liberarse de la música, y precisamente porque sentía el cinematógrafo en función de compositor- llegó a pensar en componer partituras que, sirviendo de fondo musical, marcaran *tempo*, ritmo, compases al desarrollo del *film*, concebido como sinfonía.²¹

21. *Ibid.*, p. 176.

Resulta muy clara la intención del autor para otorgarle a la forma sonata una categoría máxima dentro de su novela. Desde la estructura misma de los capítulos, hasta la contraposición eterna entre María y Victoria, y las pretensiones estructurales del compositor Gabriel Martínez, nos presenta esta manera de ordenar sus ideas.

Luego de concluir el alucinante tercer movimiento de la novela, se nos presenta el *vehemente*, cuarto y último, que sintetiza una vez más los temas contrastantes de la sonata: “Una lucha más encarnizada, frente a unos y otros, que la del teatro contra la iglesia. En fin, la misma lucha entre Victoria y María, dentro del íntimo santuario”.²²

22. *Ibid.*, p. 203.

El siguiente fragmento hace una especial referencia al oficio de la composición, con los finos matices en la instrumentación de una obra (el adecuado uso de los timbres). Es notable la intención del compositor por abordar nuevamente la *música de programa* (poema sinfónico) que tuvo su máximo auge durante el romanticismo y que precisamente fue creación de Franz Liszt, quien es nombrado en el texto. Veladamente está presente la *Sinfonía Dante* de Liszt, y el exquisito género del *lied*, que aspira a la unidad estética entre palabra y música, también en su apogeo durante el siglo XIX:

Martínez, que conocía sonetos de la serie, propuso hacer comentarios a cada uno, en el piano; resultó gracioso el divertimento. -‘Me gusta’-dijo Antonieta. Otro de los asistentes propaló: -La música está a la altura de la poesía; nada tiene que pedirle a las interpretaciones que Liszt hizo a Dante y a Petrarca. Ciertos pasajes desataron la hilaridad en carcajadas, como el que describía la impertinencia de una mosca y el empitonamiento de la mano al quererla espantar. -‘Esto debe ser dicho con instrumento de aliento para prorrumpir en un magnífico mugido final’ -explicó Gabriel.²³

23. *Ibid.*, p. 224.

Es muy significativa la contraposición que establece el novelista entre la forma sonata, tantas veces abordada en la estructura de *La creación* y estas esporádicas referencias a la *forma libre* por excelencia: el poema sinfónico. Tenemos así que el equilibrio interno, tan simétrico y formalista de la sonata, en ocasiones está contrastado ante las extravagancias realistas de la música descriptiva.

Para el personaje Gabriel Martínez la composición de su *Sinfonía Erótica* implica el abordar los principios

fundamentales de las formas musicales. Sobre todo es interesante la culminación de la obra en un *allegro* que identifica las contradicciones del amor con el contrapunto. Así se manifiesta plenamente la técnica de la composición dentro de las letras.

Ya para finalizar *La creación*, cuando el músico se encuentra obsesionado con la composición de una misa de *Réquiem*, reaparecen sus temas contrastantes:

Para mayor gloria de las dos mujeres que alentaban la empresa, el autor la concebía en proporciones gigantescas, -e íntimamente- como el desquite de tantos deseos frustrados, de tantos crónicos aplazamientos.

Tantas pequeñeces a cada momento de todos los días, en *crescendo*, hicieron imposible la permanencia de Martínez en Bellas Artes.²⁴

24. *Ibid.*, pp. 298-299.

Además, el narrador utiliza el término *crescendo*, tan característico para matizar las partituras e indicar un progresivo aumento del volumen y la intensidad expresiva, en un contexto de sus actividades diarias.

La culminación de la novela no podía tener un aliento sinfónico más notable. Finalmente, luego de muchas reservas de los dos personajes (especialmente de la mujer), se realiza el encuentro entre la gran señora Victoria y el ahijado espiritual Gabriel. El músico le ofrece a su protectora un recital, con brillantes improvisaciones. Este párrafo es un ejemplo sublime de la identificación entre música y literatura, ya que se habla de los sentimientos de los personajes y de la ejecución musical, utilizando ampliamente los términos musicales:

Como las aguas del manantial van enriqueciéndose con las corrientes que se les unen al avanzar, crecen, se remansan, se desbordan, reciben más y más afluentes hasta formar los ríos caudales que llegan a la mar, melodías y contramelodías juntaban sus combinaciones, aflúan en *stretto*, curvaban en inversión el tema inicial, caminaban en aumentación lentamente, con paso de gigante, o en disminución saltaban, doblemente rápidas, entrelazadas en *tempo* armonioso.²⁵

25. *Ibid.*, p. 306.

Los términos en cursiva son muy utilizados como indicación para matizar los pasajes en las partituras (*stretto*, *tempo*).

El atronador final de una sinfonía está presente mediante las palabras que utiliza el autor. Se le da la noticia del triunfo de sus obras y del ascenso evidente de su carrera como compositor. Una mujer -totalmente incidental y sin importancia para Gabriel Martínez- lo espera para sumarse al festejo. Lo más importante del siguiente párrafo (último de la novela) es el recuento de los motivos principales, entre ellos Victoria, María y la muchacha desconocida:

Era la capitulación. Pero también otra cadena al cuello. El músico tuvo impulsos de rechazarla cuando escuchó repetidas las palabras de tan gran señora. Fallido impulso. Victoria-María. El pródigo. Las bellotas. Campanas lejanísimas. Lo asaltó el presentimiento de la felicidad sin tan gran señora; el presentimiento de la resignación por ignorar hasta el nombre de la mujer que lo admiraba desde que lo escuchó en Guadalajara: la felicidad, a pesar de la pérdida, y la conformidad con otro bien después de la Visión. Cuántos pasos perdidos. Tornaban vencedores los recuerdos culpables ahuyentando el espectro deslumbrante de la Belleza. Sí, sería feliz. La carrera de aplausos no tendría fin.²⁶

26. *Ibid.*, p. 309.

La obra de Agustín Yáñez se encuentra perfilada en gran medida por el sonido y las formas musicales, particularmente la sonata, lo que se encuentra ampliamente desarrollado en *La creación*, obra fundamental en lo relativo a la identificación entre música y literatura. Es tan profunda la cosmovisión musical del autor, que podríamos hablar de una *audiovisión*, neologismo necesario para nombrar lo hasta hoy innostrado: ¿la música se hace literatura, o la literatura se hace música?