

ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ENTRE EL LENGUAJE MUSICAL Y LITERARIO EN LA
SUITE PLATERO Y YO

1

Recital suite "Platero y yo": interpretación de música programática para guitarra solista a partir
del análisis de la relación entre el lenguaje musical y literario

Jhoan Stiven Sarmiento Leal

Trabajo de Grado para Optar al Título de Licenciado en Música

Director

Luis Miguel Delgado

Máster en Teoría de la Música y Composición

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes y Música

Licenciatura en Música

Bucaramanga

2022

ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ENTRE EL LENGUAJE MUSICAL Y LITERARIO EN LA
SUITE PLATERO Y YO

2

Agradecimientos

A mis profesores, Luis Miguel Delgado y Óscar Javier González.

Tabla de Contenido

	Pág.
Introducción	9
1. Planteamiento del problema.....	11
1.1 Antecedentes.....	11
1.2 Pregunta de investigación	11
1.3 Justificación	¡Error! Marcador no definido.
2. Objetivos.....	17
2.1 Objetivo General.....	17
2.2 Objetivos Específicos.....	17
3. Metodología	18
4. Análisis de la forma: relaciones formales entre el libro y la suite	22
5. Metalenguaje. <i>Significación, referencias e ideas narrativas</i> ...	¡Error! Marcador no definido.
6. Análisis de las <i>ideas narrativas</i> y sus respectivas <i>significaciones</i> por movimientos.....	¡Error! Marcador no definido.
6.1 Platero	¡Error! Marcador no definido.
6.2 El loco.	¡Error! Marcador no definido.
6.3 La azotea.	¡Error! Marcador no definido.
6.4 Darbón.....	¡Error! Marcador no definido.
6.5 Paseo.	¡Error! Marcador no definido.
6.6 La tortuga.....	¡Error! Marcador no definido.

ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ENTRE EL LENGUAJE MUSICAL Y LITERARIO EN LA
SUITE PLATERO Y YO

4

6.7 La muerte **¡Error! Marcador no definido.**

7. Conclusiones 47

8. Recomendaciones 47

Referencias Bibliográficas 49

Apéndices..... **¡Error! Marcador no definido.**

Lista de Figuras

	Pág.
Figura 1. Encabezado del cuarto movimiento de la Suite Platero y yo	23
Figura 2. Encabezado del primero movimiento de la Suite Platero y yo.....	25
Figura 3. Compás 13 del movimiento “I. Platero” de la Suite Platero y yo.	26
Figura 4. Compás 17 del movimiento “I. Platero” de la Suite Platero y yo.	27
Figura 5. Compás 21 del movimiento “I. Platero” de la Suite Platero y yo.	27
Figura 6. Compás 33 del movimiento “I. Platero” de la Suite Platero y yo.	27
Figura 7. Compás 32 del movimiento “VII. La muerte” de la Suite Platero y yo.	28
Figura 8. Compases 33 al 35 del movimiento “VII. La muerte” de la Suite Platero y yo.	28
Figura 9. Encabezado del movimiento “II. El loco” de la Suite Platero y yo.....	29
Figura 10. Compás 1 de “II. El loco” de la Suite Platero y yo.	30
Figura 11. Últimos 5 compases de “II. El loco” de la Suite Platero y yo.	31
Figura 12. Encabezado del movimiento “III. La azotea” de la Suite Platero y yo.	32
Figura 13. Encabezado del movimiento “IV. Darbón” de la Suite Platero y yo.....	33
Figura 14. Compases 1 al 3 del movimiento “IV. Darbón” de la Suite Platero y yo.....	35
Figura 15. Compases 4 al 9 del movimiento “IV. Darbón” de la Suite Platero y yo.....	37
Figura 16. Compases 10 y 14 del movimiento “IV. Darbón” de la Suite Platero y yo.	38
Figura 17. Compases 16 al 18 del movimiento “IV. Darbón” de la Suite Platero y yo.....	38
Figura 18. Compases 19 al 22 del movimiento “IV. Darbón” de la Suite Platero y yo.....	39
Figura 19. Compases 53 y 54 del movimiento “IV. Darbón” de la Suite Platero y yo.	40

ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ENTRE EL LENGUAJE MUSICAL Y LITERARIO EN LA
SUITE PLATERO Y YO

6

Figura 20. Comparación entre compases inicial y finales del movimiento de “IV. Darbón”.....	41
Figura 21. Compás 1 del movimiento “V. Paseo” de la Suite Platero y yo.....	42
Figura 22. Encabezado del movimiento “V. Paseo” de la Suite Platero y yo.....	42
Figura 23. Compás 1 del movimiento “V. Paseo” de la Suite Platero y yo.....	43
Figura 24. Compás 28 del movimiento “V. Paseo” de la Suite Platero y yo.....	43
Figura 25. Compases 1 y 2 del movimiento “VI. La tortuga” de la Suite Platero y yo.....	44
Figura 26. Encabezado del movimiento “VI. La tortuga” de la Suite Platero y yo.....	44
Figura 27. Últimos 3 compases del movimiento “VI. La tortuga” de la Suite Platero y yo.....	45
Figura 28. Compás 1 del movimiento “VII. La muerte” de la Suite Platero y yo.....	45
Figura 29. Compás 2 del movimiento “VII. La muerte” de la Suite Platero y yo.....	46
Figura 30. Comparación entre el motivo en “I. Platero” y el motivo en “VII. La muerte”.....	47
Figura 31. Encabezado del movimiento “VII. La muerte” de la Suite Platero y yo.....	47
Figura 32. Compases 33 al 35 del movimiento “VII. La muerte” de la Suite Platero y yo.....	48

Resumen

Título: Recital suite "Platero y yo": interpretación de música programática para guitarra solista a partir del análisis de la relación entre el lenguaje musical y literario.*

Autor: Jhoan Stiven Sarmiento Leal**

Palabras Clave: música programática, suite Platero y yo, Eduardo Sainz de la Maza,

Descripción: en el presente proyecto se analiza la “Suite Platero y yo” del compositor E. Sainz de la Maza y se proponen posibles significaciones de los elementos que se presentan en la partitura, desde motivos rítmicos, melódicos, indicaciones del compositor, cambios agógicos y de tonalidad, etc., que permitan dilucidar y comprender una relación existente entre la “Suite Platero y yo” y los aspectos narrativos de la novela homónima del escritor Juan Ramón Jiménez, para su aplicación como herramienta interpretativa en el estudio y puesta en escena de la obra.

Para llegar a esto, el presente trabajo explora los diferentes planteamientos sobre los que se fundamenta el concepto de música programática. Asimismo, sugiere la implementación o construcción de un metalenguaje como herramienta de análisis, es decir, establece los cuatro términos comunes, que permitan establecer una comunicación clara entre el lenguaje musical y el lenguaje literario. Por último, el trabajo analiza y expone una relación entre la obra musical de E. Sainz de la Maza y el libro de Juan Ramón Jiménez, enfatizando principalmente en ciertas células o motivos que el compositor emplea para dar una *significación* a los

* Trabajo de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes y Música. Licenciatura en Música. Director: Luis Miguel Delgado Grande. Máster en Teoría de la Música y Composición.

ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ENTRE EL LENGUAJE MUSICAL Y LITERARIO EN LA SUITE PLATERO Y YO

8

personajes, sucesos y elementos presentes en el libro *Platero y yo*, en el cual se considera la aplicación del metalenguaje que se ha construido en el apartado anterior.

Abstract

Title: Recital suite "Platero y yo": interpretation of programmatic music for solo guitar based on the analysis of the relationship between musical and literary language*

Author(s): Jhoan Stiven Sarmiento Leal¹

Key Words: program music, suite *Platero y yo*, Eduardo Sainz de la Maza,

Description: (In this project, the "Suite *Platero y yo*" by the composer E. Sainz de la Maza is analyzed and possible meanings of the elements that appear in the score are proposed, from rhythmic and melodic motifs, composer's indications, agogic changes and tonality, etc., that allow elucidating and understanding an existing relationship between the "Suite *Platero y yo*" and the narrative aspects of the homonymous novel by the writer Juan Ramón Jiménez, for its application as an interpretive tool in the study and staging of the construction site.

To achieve this, this paper explores the different approaches on which the concept of programmatic music is based. Likewise, it suggests the implementation or construction of a metalanguage as an analysis tool, that is, it establishes the four common terms, which allow establishing a clear communication between the musical language and the literary language. Finally, the work analyzes and exposes a relationship between the musical work of E. Sainz de la Maza and the book by Juan Ramón Jiménez, emphasizing mainly in certain cells or motifs that the composer uses to give meaning to the characters, events and elements present

* Degree Work

¹Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes y Música. Licenciatura en Música. Director: Luis Miguel Delgado Grande. Máster en Teoría de la Música y Composición.

in the book *Platero y yo*, in which the application of the metalanguage that has been constructed in the previous section is considered.

Introducción

“Por si sola ninguna música es profunda ni significativa; no habla ni de voluntad ni de cosa en sí [...] Es el mismo intelecto el que ha *introducido* la significación de los sonidos.” (Nietzsche, 1980, p. 154)

La relación entre la música y otras ramas del arte, especialmente la literaria, puede verse reflejada en distintos períodos de la historia. Si bien es cierto que, en un principio, su relación fue inherente a las otras artes —pues la música solía estar al servicio de alguna otra expresión artística, como la danza, el teatro o la poesía— con el paso del tiempo, el estudio y la evolución de técnicas compositivas han situado a la música a la altura de las demás artes, con valoraciones estéticas propias de sí misma.

Sin embargo, esto último no debe entenderse como una renuncia por parte de la música a su correspondencia con otras formas de expresión artística. Por el contrario, su estudio y evolución han permitido teorizar acerca de las conjunciones estéticas propias de la música, tanto así que sobre estas conjunciones se han fundamentado, en música, múltiples géneros, obras, grafías, etc., que refieren a esta relación de interdisciplinarietà artística. De esta manera, han surgido conceptos tan variados como contradictorios entre sí, pero que, en últimas, dichos conceptos permiten sentar las bases sobre las que se desarrolla el presente trabajo.

Así, en un primer momento, este trabajo explora los conceptos sobre los que se fundamenta la *música programática*, pues resulta necesario unificarlos para reducir el margen de contradicción que pueda hallarse entre diversas fuentes. En ocasiones, para obtener dicha unificación basta descartar algunas definiciones, adoptar otras y ceñirse su concepción teórica a lo largo del trabajo, pues el propósito del apartado no es teorizar respecto a qué es la música programática ni discutir alrededor de la misma, sino estandarizar, al menos entre el lector y el texto, dichos conceptos.

En un segundo momento, se plantea la construcción de un metalenguaje como herramienta de análisis, que permita establecer una comunicación clara entre el lenguaje musical y el lenguaje literario. La construcción de un metalenguaje permitirá simplificar el lenguaje en función del análisis de relación o correspondencia entre las dos artes, música y literatura; es decir, del nivel de representación que tiene un arte dentro del otro; del grado de interferencia de una idea *extramusical* sobre una obra musical. Por tanto, como segundo momento, este trabajo explica cómo está construido dicho metalenguaje, pues recoge teorías que han sido planteadas por diversos autores al respecto de la música programática.

En un tercer y último momento, este trabajo analiza y expone la relación entre la obra musical de E. Sainz de la Maza y el libro de Juan Ramón Jiménez, considerando la aplicación del metalenguaje construido en el apartado anterior.

En suma, existen indeterminados libros y artículos para el análisis, comprensión y composición de música programática. Infortunadamente, este tipo de análisis no son a menudo aplicados por los intérpretes al momento de abordar una nueva pieza para su repertorio, con lo que se reduce el fundamento de su interpretación a las grafías musicales presentes en la partitura o a conocimientos previos, técnicos e interpretativos, los cuales pueden ser suficientes para conseguir una buena ejecución de la obra, pero no para una comprensión de la obra.

El presente escrito tiene como propósito analizar una selección de fragmentos de “Darbón”, IV movimiento de la a suite *Platero y yo* del compositor E. Sainz de la Maza para proponer posibles significaciones de los elementos que se presentan en la partitura, que permitan dilucidar y comprender la relación existente entre la suite *Platero y yo* y los aspectos narrativos de la novela homónima del escritor Juan Ramón Jiménez, con el fin de que el intérprete pueda considerar la aplicación de este análisis y conclusiones como herramienta interpretativa al momento de abordar el estudio de la suite en el plano de la ejecución instrumental.

1. Planteamiento del problema

1.1 Antecedentes

Respecto a la relación música-lenguaje, existen indeterminados textos para su comprensión, análisis y reflexión. Entre tantos, cabe mencionar el trabajo de grado “Análisis de la tercera condición de satisfacción, la necesidad de un vocabulario, para la presencia de significación de

tipo lingüístico en la música, propuesta por Gorän Hermerén y recogida por Stephen Davis en su obra musical *Meaning and Expression*” (Ortiz Gómez, 2019) de la escuela de Filosofía de la Universidad Industrial de Santander. En este, el autor problematiza acerca del “carácter lingüístico de la música” y propone “revisar la necesidad del vocabulario como una condición de satisfacción *sine qua non*” para determinar el significado lingüístico en la música (2019, p. 9).

Adicional a este, existen tres trabajos de grado, estos de la escuela de Licenciatura en Música UIS, que han estudiado esta relación música-literatura, más específicamente música-poesía. El primero de ellos es “Musicalización de seis poemas en diversos géneros y formatos de música popular” de Ana María Melo Pinzón (2018), en el cual se mencionan los aspectos semióticos de la poesía que han de considerarse al momento de musicalizar los poemas. Además, específicamente en el apartado 2.3.2, se establece una tabla comparativa entre las acepciones que distintos términos (tono, métrica, textura, etc.) tienen en cada una de las expresiones artísticas (música y poesía). Este apartado se titula “Modelo de terminología homóloga de la poesía y la música” (Melo Pinzón, 2018, p. 39).

Los otros dos trabajos a mencionar son “‘Atado a la orilla’: musicalización de seis poemas de dos autoras santandereanas para un formato de cámara” (Delgado Arias, 2018) y “Musicalización y arreglo para coro de cámara a cuatro voces, de tres poemas con temática ecológica de autores latinoamericanos, utilizando como medio de composición armonías contemporáneas y del siglo XX” (Anaya Martínez, 2015). Estos dos, a diferencia del anterior, tienen un enfoque compositivo en técnicas y estilos de música contemporánea. Si bien, estos no son trabajos de análisis o

composición de música programática (instrumental), estudian la relación entre los sonidos, el lenguaje y los elementos retóricos de que se valen estas artes, tanto la poesía como la música, en el acto creativo, lo cual brinda al lector herramientas para crear u analizar músicas que trabajen, desde cualquier plano, dicha relación.

Además, algunos trabajos de investigación sobre música programática para guitarra son:

I) “Guitarra y literatura: análisis interdisciplinar de dos obras para guitarra solista basadas en libros de cuentos, el Decamerón negro de Leo Brouwer y Ficciones de Juan Diego Gómez”, de Juan Manuel Samacá Sáenz (2016), de la Universidad Distrital Francisco José De Caldas, el cual está elaborado a modo de monografía. Este revisa la vida y obra de los autores de los relatos y compositores de las obras, y profundiza en apartados específicos acerca de la música programática, titulados “Elementos literarios en la música instrumental, un acercamiento al trabajo de Walter Bernhart” (p. 17), “Werner Wolf, La musicalización de la ficción, la música en la literatura” (p. 22) y “Romanticismo Alemán entre lo musical y lo literario por Siobhán Donovan y Robin Elliott, una metodología para analizar” (p. 27);

II) De Maria Camahort i Alejandro (2006) el trabajo final de grado “Poesia^[2] en guitarra”³ de la Escola Superior de Música de Catalunya, en el que destaca el estudio de la relación entre algunos pasajes de la obra *Platero y yo*, de Sainz de la Maza con el relato, además del estudio de los preludios de Brouwer.

² Escrito así, en catalán.

³ Las citas referenciadas de este trabajo son de traducción propia.

Cabe mencionar también algunos análisis y reflexiones que entornan al estudio e investigación de música programática, a saber: I) La tesis de Susana Carrasco Ramiro (2019), “Arte como experiencia sinestésica a través de música programática y arte del siglo XX”, de la Universidad de Zaragoza. II) El artículo de Javier Vinasco (2018) “La interpretación musical como hábito: diversidad en el departamento de música de la universidad EAFIT desde una perspectiva semiótica” publicado en el volumen 9 de la revista *Ricerca* de la EAFIT, en el que se reflexiona acerca de la interpretación musical desde la teoría semiótica de Peirce. III) De Magda Polo Pujadas (2011) “Música pura y música programática”, en el que se hace una revisión acerca de las diferencias que entornan a estos ‘subgéneros’ de la música académica. IV) “Literatura y Música” de Esther López Ojeda (2013), publicado en *Brocar: Cuadernos de Investigación Histórica*, artículo en el que reflexiona acerca de las relaciones, terminologías y ‘códigos’ que vinculan y complementan ambas expresiones artísticas.

Por último, respecto a las investigaciones realizadas en pro de una puesta en escena y ejecución instrumental de la suite –pues el producto de este trabajo es un recital–, cabe mencionar dos trabajos que considero de relevancia, ambos de la Universidad Industrial de Santander: I) “Propuesta de análisis y resolución de las dificultades técnicas en la preparación y puesta en escena de un repertorio de concierto para guitarra”, de Carlos Andrés Barrios Castellanos (2018); y “Recital: la guitarra en concierto a través de dos composiciones de Fernando Sor y Gentil Montaña”, de Juan Orozco (2018). Estos dos trabajos problematizan acerca de las dificultades a nivel técnico-interpretativas con las que se enfrenta el músico guitarrista al momento de abordar

el estudio de una partitura. De esta manera, ambos trabajos plantean un enfoque de análisis de una partitura que no se queda en la comprensión idealizada de la música en cuanto teoría, sino que trascienden al plano de la ejecución instrumental.

1.2 Pregunta de investigación

¿Qué relaciones se pueden establecer entre el lenguaje musical y literario de la suite Platero de Sainz de la Maza y la novela homónima del escritor Juan Ramón Jiménez desde el análisis de dichas obras?

¿Cómo aporta el análisis de dicha relación a la interpretación (ejecución) instrumental de la suite y puesta en escena?

¿Cuáles son los tipos de análisis que pueden considerarse para establecer una relación entre lenguaje literario y musical?

1.3 Justificación

Existen múltiples lecturas de análisis que pueden llevarse a cabo sobre una misma pieza musical. No obstante, la suite Platero y yo, en su condición de música programática, específicamente basada en ocho capítulos específicos de un libro, permite hacer múltiples lecturas adicionales, entre ellas, la propuesta en este trabajo: un análisis de la relación entre el lenguaje musical y literario.

Asimismo, existen también indeterminados libros y artículos para el análisis, comprensión y composición de música programática. Infortunadamente, no hay análisis de este tipo que hayan

sido aplicados a piezas de música programática o descriptiva en la escuela de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander; no obstante, algunas de estas piezas suelen conformar parte de los recitales y sustentaciones de los estudiantes. De esta manera, es factible afirmar que este tipo de música sí se está considerando en los programas de estudio de los estudiantes, pero que este tipo de análisis no son a menudo aplicados por los intérpretes o agrupaciones al momento de abordar una pieza de carácter programático en su repertorio, y si son aplicados, no están siendo desarrollados en términos de producción intelectual (artículos, reflexiones, investigaciones, etcétera).

Si no se realizan análisis que aporten a la comprensión de este tipo de música, el intérprete o agrupación que se enfrenta a la pieza puede reducir el fundamento de su interpretación únicamente a las grafías musicales de la partitura, a conocimientos previos, técnicos e interpretativos, o, por mucho, a datos acerca del entorno, contexto histórico del autor, etc. Estos, si bien pueden ser suficientes para conseguir una buena ejecución de la obra, e incluso una idea, no necesariamente suelen serlo para la comprensión del sentido de la misma.

El presente escrito tiene como propósito analizar una selección de fragmentos de la suite Platero y yo del compositor E. Sainz de la Maza para proponer posibles significaciones semiológicas del lenguaje literario sobre los elementos que se presentan en la partitura (lenguaje musical). Este análisis permitirá dilucidar y comprender la relación existente entre la suite y los aspectos narrativos de la novela homónima del escritor Juan Ramón Jiménez para que el intérprete pueda

considerar la aplicación de este análisis y conclusiones como herramienta interpretativa al momento de abordar el estudio de la suite en el plano de la ejecución instrumental.

2. Objetivos

2.1 Objetivo General

- Interpretar la suite "Platero y yo" (8 movimientos) del compositor E. Sainz de la Maza a partir del análisis entre lenguaje musical (suite) y lenguaje narrativo (prosa) como propuesta apreciativa e interpretativa de la obra.

2.2 Objetivos Específicos

- Hacer un análisis de los elementos que conforman la partitura (alteraciones, indicaciones de autor, encabezados, tempo, etcétera) con el fin de determinar cuáles elementos resultarán de mayor relevancia al momento de establecer equivalencias con el lenguaje narrativo.
- Analizar los apartados respectivos del libro a los que refiere la *suite* con el fin de desarrollar posibles significaciones del lenguaje literario sobre los elementos que se presentan en la partitura.
- Sintetizar dichos análisis en el documento de trabajo de grado
- Realizar un recital la suite *Platero y yo*, mientras se considera la aplicación de este análisis y conclusiones como herramienta interpretativa.

3. Metodología

La realización de este proyecto ocurrió en cuatro etapas, enunciadas y descritas a continuación:

I) Recolección de información: en esta primera etapa se realizó un acercamiento a los conceptos sobre los cuáles fue necesario problematizar acerca de si existen o no similitudes entre lenguaje narrativo (o literario) y lenguaje musical, en términos generales. Solo así, es posible establecer una terminología pertinente para que exista claridad en la comunicación con el lector y optimización del lenguaje en la realización de este análisis.

II) Análisis: se realizaron distintas lecturas de análisis a la suite Platero y yo para determinar cuáles son los elementos que configuran la retórica musical de la obra. Ente ellas, se realizó un análisis formal con el propósito de establecer una relación entre la forma suite y forma del movimiento con la prosa de Juan Ramón Jiménez. Para esto, se tuvieron en consideración los elementos textuales en la partitura, directamente relacionados a la obra de Juan Ramón Jiménez. Asimismo, se analizaron las ideas musicales del movimiento, contemplando la importancia de aspectos que aportan valor retórico como tonalidad, compás, modulaciones, alteraciones, tempo, encabezados, descripciones, entre otros. Se analizaron indicaciones dinámicas, agógicas y de expresión en la partitura que son determinantes para establecer una lectura emotiva y establecer una relación con la prosa de Juan Ramón Jiménez.

III) Estudio del repertorio: el repertorio está escrito para guitarra solista. Paralelo al análisis, se realizó el estudio interpretativo de la suite. Dentro de este montaje se contempló la resolución de dificultades técnico-interpretativas de la obra y la aplicación del análisis de la relación entre el lenguaje musical y literario como herramienta de comprensión de la obra.

IV) Puesta en escena: se realizará un recital dialogado, en el cual se expondrán las conclusiones del análisis y estudio de las piezas en lo que concierne a la relación entre la narrativa de la prosa de Juan Ramón Jiménez y la suite de Sainz de la Maza.

4. Análisis de la forma: relaciones formales entre el libro y la suite

En un primer momento, es necesario considerar la estructura formal del libro y reseñar brevemente su contenido. El libro *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez fue terminado en 1914 y está constituido por 137 capítulos cortos, generalmente de una página de extensión por cada capítulo, más un epílogo de extensión similar. En general, los capítulos del libro suelen representar a diferentes personajes que aparecen en la vida de Platero y del narrador e interactúan con ellos. Estos personajes son evocados desde el recuerdo del narrador.

Asimismo, para Moguer, el libro “no es la constatación de toda una vida, sino una selección de historias, en una determinada época y en un lugar concreto” (citado en Román 1981). Pues existe una condición de evocación, por lo que cada capítulo encierra una pequeña linealidad y bien podría

leerse cada capítulo como relato corto o poema en prosa, independiente del resto del libro, a manera de memoria. Según Adriana Morales “Otro aspecto a resaltar de la narración de Platero y yo es que el autor, Juan Ramón Jiménez, hace uso de un amplio y rico vocabulario, empleando, en algunos casos, palabras inventadas y expresiones típicas andaluzas” (s. f).

Como primera parte del análisis, a la interrogante de por qué Sainz de la Maza decidió componer su obra en forma de *suite*, cabe mencionar una hipótesis que considero válida teniendo en cuenta el enfoque de análisis de forma. En este análisis, es válido partir de la siguiente relación: se considera que cada capítulo del libro es una historia, generalmente, independiente en su desarrollo a los otros capítulos, aunque con elementos en común; en consonancia con esto, una definición formal de la *suite*, dicta que está “constituida por una serie de danzas (estilizadas) **independientes** [...], unidas solamente por un centro tonal común [énfasis añadido]” (Ingram, 2002, p. 75).

En pocas palabras, se establece que, así como en el libro cada capítulo encierra una propia linealidad, de igual manera ocurre con cada movimiento en la forma *suite*⁴. Cabe mencionar que, teniendo esto en cuenta, no es indispensable para este análisis considerar el contenido del libro en su totalidad, sino, por mucho, de la totalidad de cada capítulo.

⁴ Adicional a esto, una lectura contextual de la obra y del compositor permite al lector conocer otra respuesta, a su vez, complementaria de por qué Sainz de la Maza decidió componer en forma de suite, pues esta fue compuesta en el siglo XX en España y evoca, en gran parte, el nacionalismo de los antecesores y contemporáneos de este compositor, como lo fueron Manuel de Falla, Albéniz y Pedrell, entre otros. Una característica importante de la tendencia nacionalista que supuso gran parte de composiciones del siglo pasado es la escritura en forma suite, principalmente porque esta consiste en una serie de danzas estilizadas, cada una escrita en forma libre (Ingram, 2002), lo que permitía a los compositores cierta deliberación con respecto a los parámetros musicales de Europa central. Esta tendencia nacionalista también resultará de relevancia en este escrito cuando se analice cómo representaba musicalmente el compositor las ya mencionadas “palabras inventadas” y “expresiones típicas andaluzas” escritas por Juan Ramón Jiménez, además de otros escenarios propios de la cultura española.

Por otro lado, es evidente que la relación que prima entre la partitura de la suite de Sainz de la Maza (1994) y el libro de Juan Ramón Jiménez (1980) es la del título: *Platero y yo*. Esta relación también se ve reflejada en los nombres de los movimientos de la suite. De esta manera la suite está conformada por los movimientos “I. Platero”, “II. El loco”, “III. La azotea”, “IV. Darbón”, “V. Paseo”, “VI. La tortuga”, “VII. La muerte” y “VIII. A Platero en su tierra”, que a su vez corresponden a los capítulos homónimos 1, 7, 21, 41, 57, 87, 132 y Epílogo.

De esta manera, los movimientos en la estructura de la suite se suceden cronológicamente igual que los capítulos del libro, esto quiere decir que, a pesar de que Sainz de la Masa no escribió 138 movimientos (uno para cada capítulo), mantuvo el orden en que se suceden los personajes en la estructura formal del libro. Esto será de importancia al momento de analizar la *significación* de los elementos musicales, pues resulta evidente que I) sería inútil relacionar un elemento particular en la partitura con elementos del libro que no hayan sido representados por el compositor, y II) el análisis debe contemplar la posibilidad de una reexposición de elementos en el movimiento (células rítmicas, motivos, tonalidades), consecuente a una reexposición de elementos narrativos del libro (personajes, características, expresiones, etc.).

Además de la relación existente entre el título, los movimientos y el orden, el compositor hace una breve cita con relación al capítulo homónimo de cada movimiento, debajo de su título:

IV. DARBÓN

Darbón, el médico de Platero, es grande como el buey pío...
Pero se entenece, igual que un niño, con Platero. Y si ve una
flor o un pajarillo, se ríe de pronto...
Luego, ya sereno, mira largamente del lado del cementerio viejo:
- Mi niña, mi pobrecita niña...
Juan Ramón Jiménez

Figura 1. Encabezado del cuarto movimiento de la Suite Platero y yo. Tomado de Sainz de la Maza, E. (1999, p. 40 y 51)

Eduardo Sainz de la Maza, Música para guitarra [partitura]

Con esto, los elementos textuales en la partitura que fueron tomados directamente de la prosa de Juan Ramón Jiménez son los siguientes: título de la obra (Platero y yo), título de capítulo (capítulos homónimos) y cita textual de cada capítulo en movimientos homónimos.

Esta información resulta relevante para continuar con el análisis de la *significación* musical de la narrativa del libro, pues, intencionalmente, el compositor facilita al intérprete una primera lectura del capítulo, o parte de él. Este hecho puede interpretarse de las siguientes formas: I) para el compositor, es indispensable que el intérprete tenga presente por lo menos un contacto directo y esencial con el contenido del capítulo para la comprensión e interpretación acertada de la pieza. Además, II) para el compositor, existe mayor importancia en el fragmento citado con respecto al resto del capítulo en cuestión para el desarrollo musical del movimiento.

Para determinar con certeza estas afirmaciones, resulta necesario analizar los diferentes elementos que expone el compositor en lo que respecta a escritura musical: grafías, *leitmotifs*, frases, cadencias, células rítmicas, etcétera.

5. Metalenguaje. *Significación, referencias e ideas narrativas*

Germán Bula (2021) desarrolla la siguiente idea en su artículo “¿Para qué sirven los metalenguajes? Sobre la interdisciplinariedad, la traducción literaria y el papel de las humanidades”:

el abordaje de problemas complejos exige la creación de lenguajes-puente [metalenguajes] que sean capaces de hacer inteligibles entre sí a varios lenguajes científicos en lo que hace al problema complejo que se está abordando, sin perder la granularidad y precisión que aporta cada disciplina (p. 52)

En consonancia con la idea de Bula (2021), y con el propósito de obtener una mayor claridad y de optimizar el lenguaje en la realización de este análisis, se han establecido los siguientes términos que facilitan la comunicación:

Referencia inmediata: fragmento o cita textual referenciada por el compositor al inicio de la partitura.

Referencia lejana: cualquier fragmento o referencia faltante, tomada del libro Platero y yo (1980), del cual no exista referencia directa en la partitura.

Idea(s) narrativa(s): descripciones, estados de ánimo, explicaciones, expresiones, características, adjetivos, figuras retóricas o cualquier otra idea de contenido literario que resulte de relevancia en la poética, desarrollo o trama del capítulo.

Significación: forma simbólica musical en la partitura, elementos tales como: grafías, motivos, registro, acordes, alteraciones, cadencias u otros, que sirvan de representación musical de dichas *ideas narrativas*.

6. Análisis de las *ideas narrativas* y sus respectivas *significaciones* por movimientos

6.1 Platero

El primer capítulo del libro lleva por título “Platero”, igual que el primer movimiento de la suite. El fragmento referenciado en la partitura o *referencia inmediata* es:

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 sé qué cascabeleo ideal.
Juan Ramón Jiménez

Figura 2. Encabezado del primer movimiento de la Suite Platero y yo. Tomado de Sainz de la Maza, E. (1999, p. 41)

Esta *referencia inmediata* es, en su totalidad, descriptiva, y su motivo o personaje principal es Platero desde la mirada del narrador que es, en este caso, su dueño. El capítulo completo va así:

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 paseo sobre él, los domingos por las últimas callejas del pueblo, los hombres del campo, vestidos de limpio y despaciosos, se quedan mirándolo:

— Tien' acero...

Tiene acero. Acero y plata de luna, al mismo tiempo. [Énfasis añadido, se resaltan los fragmentos tomados por el compositor] (Jiménez, 1980, p. 9)

Como puede verse, en este capítulo completo solo se desarrolla, como *idea narrativa*, aún más la descripción de Platero, de sus acciones, gustos y reacciones, etc., tanto desde la perspectiva del narrador, como desde la opinión de los campesinos, es decir, la voz popular, aunque en menor medida. Por tanto, el análisis de este primer movimiento se basa únicamente en un motivo, el motivo de Platero:



Figura 3. Compás 13 del movimiento “I. Platero” de la Suite Platero y yo. Tomado de Sainz de la Maza, E. (1999, pp. 41.)

Este motivo aparece por primera vez en el compás 13, posterior a una sección de preludio de 12 compases, y se presenta y desarrolla a lo largo de todo el movimiento. Algunos ejemplos son:

ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ENTRE EL LENGUAJE MUSICAL Y LITERARIO EN LA
SUITE PLATERO Y YO

26



Figura 4. Compás 17 de "I. Platero" (Sainz de la Maza, 1999, pp. 42)



Figura 5. Compás 21 de "I. Platero" (Sainz de la Maza, 1999, pp. 42)



Figura 6. Compás 33 de "I. Platero" (Sainz de la Maza, 1999, pp. 42)

Adicional a lo anterior, este mismo motivo o melodía se retoma al final del séptimo movimiento de la *suite*, "La muerte", —que refiere directamente a la muerte de Platero—, aunque esta vez se reitera rearmonizado, con otra agógica e indicaciones del autor en lo que respecta a la expresividad de la pieza, pues se entiende la naturaleza melancólica de la pieza:

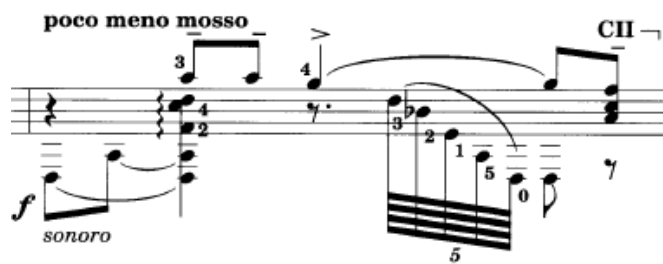


Figura 7. Compás 32 de “VII. La muerte” (Sainz de la Maza, 1999, pp. 61)

Y esta reexposición del motivo del primer movimiento en el séptimo movimiento se desarrolla de dos formas: I) en modo mayor y, mediante el uso del préstamo modal, II) en modo menor, tal y como puede observarse en los compases que le suceden al motivo:



Figura 8. Compases 33-35 de “VII. La muerte” (Sainz de la Maza, 1999, pp. 61).

Así pues, es válido considerar que la *significación* del motivo melódico principalmente expuesto en este aparte sea el de referir directamente al del personaje de Platero, considerando la relevancia de dicho motivo para el primer movimiento, tal como es obvia la importancia del personaje de Platero en el primer capítulo del libro, pues este capítulo tiene como mero propósito presentarnos al personaje y desarrollarlo, tal y como Sainz de la Maza hace con este motivo a lo largo del movimiento y de la *suite*, considerando, además, que tiene una reexposición y variación en el séptimo movimiento, el de la muerte del personaje, momento en el cuál es nuevamente obvia la importancia del personaje de Platero y, por ende, del motivo.

6.2 El loco

Este segundo movimiento está basado en el séptimo capítulo del libro de Juan Ramón Jiménez.

La *referencia inmediata* que deja la partitura es la siguiente:

Vestido de luto, con mi barba nazarena
debo cobrar un extraño aspecto cabalgando
en la blandura gris de Platero.
...los chiquillos gitanos, aceitosos y peludos,
...las tensas barrigas tostadas, corren detrás
de nosotros chillando largamente:
- ¡El loco! ¡El loco! ¡El loco!
Juan Ramón Jiménez

Figura 9. Encabezado del movimiento “II. El loco” de la Suite Platero y yo. Tomado de Sainz de la Maza, E. (1999, p. 41)

Ya desde el título se anuncia la figura de un “loco”. No obstante, a diferencia del primer capítulo en que la narrativa de Platero es casi del todo configurada por la voz propia del narrador, con algo de intervención de la voz popular —cuando los campesinos dicen “Tien’ acero...”—, en este capítulo no es el narrador quien describe o nos da detalle de “El loco”, por el contrario, presenta una antesala, en su descripción propia, para que la opinión de los chiquillos gitanos cobre validez respecto a la situación. Tanto es así que esa voz popular es la que da título al capítulo, que no es como tal un personaje, sino la idealización infantil de un personaje, que se fundamenta únicamente, como lo deja claro el capítulo, en el aspecto del narrador.

Primera significación: es válido considerar que aquello que da sentido a todas las *ideas narrativas* del capítulo es el grito o la voz de los chiquillos y que el motivo melódico presentado por Sainz de la Maza corresponde exactamente a este momento culmen del capítulo, es decir, que

el motivo es *significación* de la voz de los chiquillos “¡El loco! ¡El loco! ¡El loco!”. El motivo es el siguiente.



Figura 10. Compás 1 de “II. El loco” (Sainz de la Maza, 1999, pp. 46)

La *referencia inmediata* o fragmento facilitado por el autor corresponde a los tres primeros párrafos de los seis que constituyen la totalidad del capítulo. De los párrafos que continúan en el capítulo puede interpretarse que los gritos y chillidos de los niños se reiteran constantemente, mientras el narrador continúa su paso por el lugar en que se encuentran ellos:

[...]
-¡El loco! ¡El loco! ¡El loco!
...Delante está el campo, ya verde. Frente al cielo inmenso y puro, de un incendiado añil, mis ojos —¡tan lejos de mis oídos!— abren noblemente, recibiendo en su calma esa placidez sin nombre, esa serenidad armoniosa y divina que vive en el sinfín del horizonte...
Y quedan, allá lejos, por las altas eras, unos agudos gritos, velados finalmente, entrecortados, jadeantes, aburridos:
-¡El lo... co! ¡El lo... co! (Jiménez, 1980, p. 21)

Asimismo, el motivo antes presentado se reitera en los compases 7 y 25, y en otra tesitura, como consecuente del primero, en los compases 8 y 26 respectivamente.

Segunda significación: puede considerarse que el registro agudo fue escogido por el compositor como *significación* del canto de los “chiquillos gitanos”, es decir, de los niños, a fin de recrear las voces infantiles, por lo que cobra validez la hipótesis de que este motivo corresponde al chillar de los niños.

Tercera significación: la indicación *morendo* del final de la partitura busca recrear (o que el intérprete recree) la lejanía y los gritos entrecortados de los chiquillos gitanos:

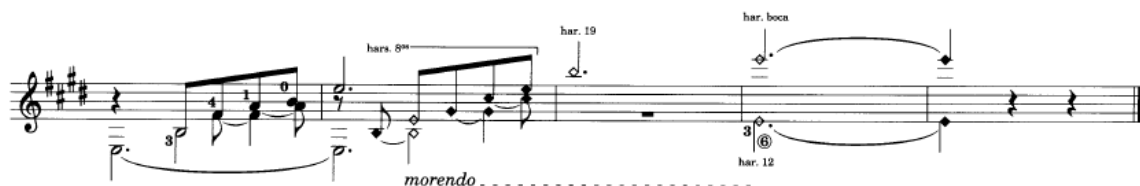


Figura 11. Últimos 5 compases de “II. El loco” (Sainz de la Maza, 1999, pp. 47)

6.3 La azotea

Según Smith (1996, citado en Camahort, 2013, p. 14), “[e]n el tercer número, *La azotea*, el compositor describe el canto de la *muchacha en camisa que se peina cantando* con una melodía de carácter andaluz que evoca el conocido Vito”.

Así pues, lo que se propone en este tercer aparte no es tanto darle la razón sin más al autor, sino dar a conocer los motivos por los que esta interpretación del movimiento puede llegar a ser válida.

En primer lugar, es necesario comparar el fragmento que Sainz de la Maza decide incluir como epígrafe con el capítulo en su totalidad, pues es deliberadamente selecto si se compara con la

totalidad del capítulo, lo que ya de por sí denota una intención del compositor. A este efecto, se transcriben a continuación los párrafos 2 y 3 del capítulo “21. La azotea”:

[...]

¡Qué encanto el de la azotea! Las campanas de la torre están sonando en nuestro pecho, al nivel de nuestro corazón, que late fuerte; se ven brillar, lejos en las viñas, los azadones, con una chispa de plata y sol; se domina todo: las otras azoteas; los corrales, donde la gente olvidada, se afana, cada uno en lo suyo -el sillero, el pintor, el tonelero-; las manchas de arbolado de los corralones, con el toro o la cabra; el cementerio, adonde a veces llega, pequeñito, apretado y negro, un inadvertido entierro de tercera; ventanas con una muchacha en camisa que se peina, descuidada, cantando; el río, con un barco que no acaba de entrar; graneros, donde un músico solitario ensaya el cornetín, o donde el amor violento hace, redondo, ciego y cerrado, de las suyas...

La casa desaparece como un sótano ¡Qué extraña, por la montera de cristales, la vida ordinaria de abajo: las palabras, los ruidos, el jardín mismo, tan bello desde él; tú, Platero, bebiendo en el pilón, sin verme, o jugando, como un tonto, ¡con el gorrión o la tortuga! (Jiménez, 1980, pp. 49-50)

De esta totalidad, el fragmento que toma el compositor como epígrafe es el siguiente:

*...se domina todo:
ventanas con una muchacha en camisa que se peina, descuidada,
cantando; el río, con su barco que no acaba de entrar;
tú, Platero, bebiendo en el pilón, sin verme, o jugando, como un
tonto, con el gorrión o la tortuga!
Juan Ramón Jiménez*

Figura 12. Encabezado del movimiento “III. La azotea” de la Suite Platero y yo. Tomado de Sainz de la Maza, E. (1999, p.

Por tanto, como se ha dicho, este fragmento es deliberadamente selecto y deja ver una intención clara de lo que quiere representar el compositor con este movimiento: la intención de transmitir la música (al menos la melodía) que canta la chica, tal y como afirma Smith (1996, citado en Camahort, 2013, p. 14).

6.4 Darbón

Darbón es el médico de Platero. El capítulo 41 de *Platero y yo* (1980) está dedicado al desarrollo de este personaje y expone de él diversas *ideas narrativas*. La *referencia inmediata* que se obtiene de él en la partitura es la siguiente:

Darbón, el médico de Platero, es grande como el buey pío...
Pero se entenece, igual que un niño, con Platero. Y si ve una
flor o un pajarillo, se ríe de pronto...
Luego, ya sereno, mira largamente del lado del cementerio viejo:
- Mi niña, mi pobrecita niña...
Juan Ramón Jiménez

Figura 13. Encabezado del movimiento “IV. Darbón” de la Suite Platero y yo. Tomado de Sainz de la Maza, E. (1999, p. 51)

Esta *referencia inmediata* se basa en tres momentos importantes para el desarrollo del personaje y, por ende, del movimiento, los cuales se pueden resumir de la siguiente forma:

Momento a): una primera impresión de Darbón, descriptiva y contundente –grande como el buey-.

Momento b): una serie de comportamientos que contradicen la primera impresión que se obtiene del personaje –“pero se entenece, igual que un niño...”.

Momento c): un momento de serenidad en que el personaje vuelve a su estado natural, esta vez, con voz propia, pues es entonces cuando se le ‘oye’ expresarse –“mi niña, mi pobrecita niña” -.

En esta *referencia inmediata*, se unen distintos fragmentos del capítulo mediante los puntos suspensivos, aunque se respeta su linealidad. Esto con el propósito de presentar al intérprete estos tres momentos como ejes principales sobre los que se desarrolla la *significación* de este capítulo.

La siguiente es la ubicación de estos tres momentos dentro de la totalidad del capítulo:

Darbón, el médico de Platero, es grande como el buey pío, rojo como una sandía. Pesa once arrobas. Cuenta, según él, tres duros de edad.

Cuando habla, le faltan notas, cual á los pianos viejos; otras veces, en lugar de palabra, le sale un escape de aire. Y estas pifias llevan un acompañamiento de inclinaciones de cabeza, de manotadas ponderativas, de vacilaciones chochas, de quejumbres de garganta y salivas en el pañuelo, que no hay más que pedir. Un amable concierto para antes de la cena.

No le queda muela ni diente y casi sólo come migajón de pan, que amasa primero en la mano. Hace una bola y ¡á la boca roja! Allí la tiene, revolviéndola, una hora. Luego, otra bola, y otra. Masca con las encías, y la barba le llega á la aguileña nariz. Digo que es grande como el buey pío. En la puerta de la herrería, tapa la casa. **Pero se enternece, igual que un niño, con Platero. Y si ve una flor ó un pajarillo, se ríe de pronto**, abriendo toda su boca, con una gran risa sostenida, que acaba siempre en llanto.

Luego, ya sereno, mira del lado del cementerio viejo:

—**Mi niña, mi pobrecita niña...** [Énfasis añadido] (Jiménez, 1980, p. 89)

La *significación* formal elocuente con respecto a estos tres momentos, determinantes en la obra y pautados por el compositor, es la de **forma ternaria A B A**, la cual es posible de relacionar de la siguiente manera:

Parte A: 18 compases en 4/4, *Andante moderato*, tonalidad re menor.

Parte B: 27 compases en 2/4, *allegretto*, tonalidad de re mayor.

Parte A¹: 9 compases en 4/4 y 1 en 2/4, *tempo primo*, tonalidad re menor aunque finaliza en re mayor.

En consecuencia, se presenta a profundidad una relación de los elementos en común, tanto de las *ideas narrativas*, como de su *significación*, teniendo en cuenta, además, la *referencia lejana*:

Momento a) “Darbón, el médico de Platero, es grande como el buey pío [...]”

Ideas narrativas: es una primera impresión; grande, pesado, voluminoso, entre otras características propias de un buey.

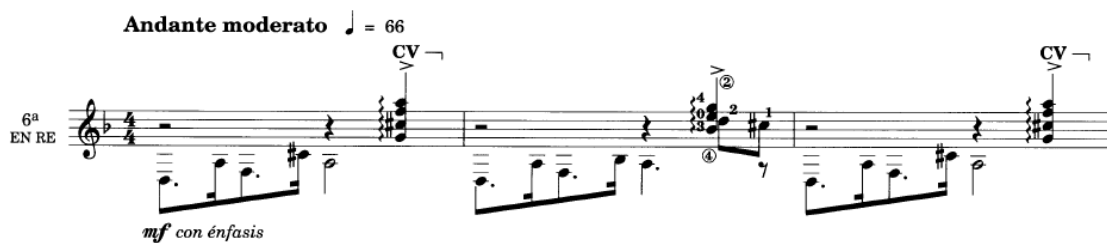


Figura 14. Compases 1 al 3 de “IV. Darbón” de la Suite Platero y yo. Tomado de Sainz de la Maza, E. (1999, p. 51)

Primera significación: Darbón, su grandeza física y las demás *ideas narrativas* que lo configuran, se construyen a partir de la célula rítmica del primer compás que, sumado al registro grave, los intervalos amplios y la prolongación de la última nota, constituyen la primera impresión del personaje, hallada en el primer momento de la *referencia inmediata*.

Segunda significación: Las indicaciones “con énfasis” y el *tempo* son símbolos que dan valor y peso a la representación de Darbón y de su carácter. La célula rítmica inicial que simboliza a Darbón en un primer momento es complementada al final con un acorde acentuado que puede corresponder a una complejidad presente en el personaje, considerando que abarca gran parte del

registro medio de la partitura, aunque apenas ocupa un cuarto de la duración del compás (una negra) y aún no se conectan ambos registros (el del acorde y el del bajo). Por lo tanto, la presencia de este acorde promete un posterior desarrollo vinculado al de la prosa. Llegado a este punto, considero oportuno recurrir a la *referencia lejana*, pues esta reiteración del gesto está notablemente inspirada en el desarrollo del personaje en la totalidad del capítulo:

[...] es grande como el buey pío, rojo como una sandía. Pesa once arrobas. Cuenta, según él, tres duros de edad.

Cuando habla, le faltan notas, cual á los pianos viejos; otras veces, en lugar de palabra, le sale un escape de aire. Y estas pifias llevan un acompañamiento de inclinaciones de cabeza, de manotadas ponderativas, de vacilaciones chochas, de quejumbres de garganta y salivas en el pañuelo, que no hay más que pedir. Un amable concierto para antes de la cena.

No le queda muela ni diente y casi sólo come migajón de pan, que amasa primero en la mano. Hace una bola y ¡á la boca roja! Allí la tiene, revolviéndola, una hora. Luego, otra bola, y otra. Masca con las encías, y la barba le llega á la aguilena Nariz [...] (Jiménez, 1980, p. 89)

Las *ideas narrativas* que conforman la continuidad de este texto, aunque variables y específicas, son consonantes con las que pueden tomarse de la *referencia inmediata*, en el sentido de que no contrastan con la primera impresión que ya se tenía de Darbón, sino que la complementan, por ende, se mantiene la tonalidad como *significación* de esta continuidad en las *ideas narrativas*. Estas nuevas *ideas* son de gran aporte para el intérprete, pues, aunque se mantienen en una constante semejanza entre aspecto físico y carácter del personaje, aportan profundidad poética y un colorido en su desarrollo a la imagen que se interpreta de él. El movimiento continúa así:



Figura 15. Compases 4 al 9 de "IV. Darbón". Tomado de Sainz de la Maza, E. (1999, p. 51)

Tercera significación: la célula rítmica inicial en los bajos (la que representa la grandeza física y primera impresión de Darbón) esta vez entra en el registro del acorde que complementa dicha célula en el primer compás (ver gráfica anterior), con lo que se establece una conexión y es presentada otra dimensión del personaje: la de su personalidad completa, sus comportamientos y gestos. Dichos gestos son los que corresponden a la *referencia lejana* anteriormente citada y son los que corresponden a las *nuevas ideas* anteriormente mencionadas, que dan profundidad poética al personaje. Con esto, surge un nuevo motivo basado en notas prolongadas y tresillos y predominan las negras a tiempo, rítmicas sobre el pulso del compás. Otro elemento para analizar son las alteraciones y notas agregadas que constantemente establecen sonoridades casi tan matizadas como la poética que configura a Darbón.

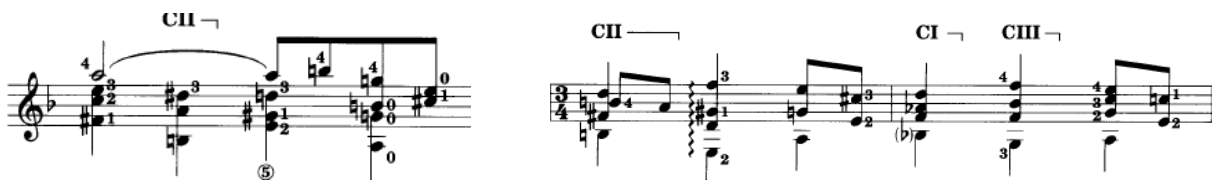


Figura 16. Compases 10 y 14 del movimiento “IV. Darbón”. Tomado de Sainz de la Maza, E. (1999, p. 51)

Cuarta significación: es factible afirmar que el uso de alteraciones y extensiones de acordes en la partitura, más que responder a una coherencia válida en el discurso musical dentro de la tonalidad, son *significación* de las *ideas narrativas* específicas, como adjetivos y figuras retóricas, que componen el colorido del personaje en la prosa. Sin embargo, hay un punto de contraste en el segundo momento de la *referencia inmediata* pautada por el compositor. Este dice:

“Pero se enternece, igual que un niño, con Platero. Y si ve una flor ó un pajarillo, se ríe de pronto [...]” (Jiménez, 1980, p. 89)⁵.

Ideas narrativas: alegría, ternura, juego, inocencia.



Figura 17. Compases 16 al 18 del movimiento “IV. Darbón”. Tomado de Sainz de la Maza, E. (1999, p. 52)

⁵ Fragmento: “Digo que es grande como el buey pío. En la puerta de la herrería, tapa la casa. Pero se enternece, igual que un niño, con Platero. Y si ve una flor ó un pajarillo, se ríe de pronto, abriendo toda su boca, con una gran risa sostenida, que acaba siempre en llanto” (Jiménez, 1980, p. 89).

Quinta significación: la modulación a Re mayor funciona como *significación* a las nuevas *ideas narrativas* ahora opuestas a las anteriores y en especial, al cambio de semblante del personaje (que funciona como ‘giro’ inesperado de trama y en torno a este se encamina la narrativa anterior). El cambio de *tempo* a *allegretto*, junto con las indicaciones de “rítmico y ágil” y cambio de compás a 2/4 enfatizan aún más en este cambio, pues no es suficiente la modulación si se tiene en cuenta el poder retórico que implica para el capítulo el repentino cambio de semblante, de actitud y comportamientos ocultos e inesperados en el personaje de Darbón.

Esta *significación* es coherente con relación a las nuevas *ideas narrativas* presentadas en el texto de Jiménez (1980). La música continúa así (*allegretto*):

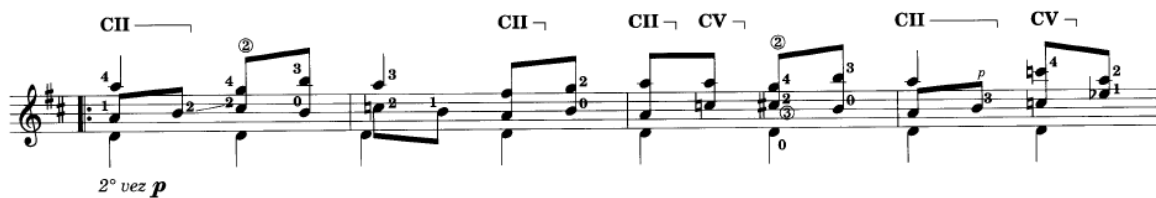


Figura 18. Compases 19 al 22 del movimiento “IV. Darbón”. Tomado de Sainz de la Maza, E. (1999, p. 52)

La *significación* de este segundo conjunto de *ideas* se prolonga en la partitura, esta vez, de manera más amable y reiterativa en sus células rítmicas y armonía. Esto es consecuente si se tiene en consideración que la extensión de *ideas narrativas* en torno al personaje de Darbón en esta segunda parte es reducida, aunque significativa, y de peso retórico. Pues, en torno a este cambio está basada toda la segunda sección de este movimiento.

Para finalizar, el tercer de la *referencia inmediata* en este movimiento, son los dos últimos enunciados del capítulo:

c) “[...] Luego, ya sereno, mira del lado del cementerio viejo: —Mi niña, mi pobrecita niña...” (Jiménez, 1980, p. 89).

Ideas narrativas: serenidad, nostalgia, tristeza, recuerdos, expresividad en palabras.

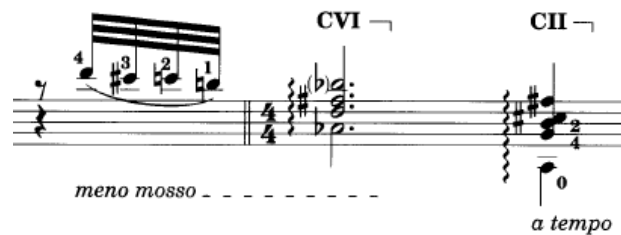


Figura 19. Compases 53 y 54 del movimiento “IV. Darbón”. Tomado de Sainz de la Maza, E. (1999, p. 53)

Los elementos aquí presentados son: motivo agudo, melódico y expresivo que finaliza en un acorde que acumula tensión (con función II7 por sustituto tritonal) como preámbulo del fin. Este motivo constituye una figura rítmica no empleada con anterioridad en este movimiento (fusas), y constituye también un motivo melódico por cromatismo descendente, tampoco empleado hasta entonces. Adicional a esto, la nota más aguda de este movimiento es el Re, que aparece por primera vez en este motivo melódico, con lo que añade peso climático, pues este re se repite al final, pero ya con intención de resolución.

Sexta significación: dicho esto, es evidente la singularidad que aporta al movimiento este único motivo, por las fusas, por el peso climático, por el cromatismo melódico-expresivo y la

6.5 Paseo

A diferencia de los movimientos anteriores, este movimiento no contiene una representación específica de un personaje, suceso o canto, sino que representa la totalidad del capítulo, del paseo de Platero y el narrador.

Primera significación: en primer lugar, cabe resaltar el motivo rítmico (semicorcheas y notas pedales) empleado por el compositor a lo largo de todo el movimiento como *significación* de un movimiento constante, acorde, por obvias razones, al título del capítulo “Paseo” y al movimiento ejercido por los personajes.



Figura 21. Compás 1 de “V. Paseo” (Sainz de la Maza, 1999, p. 54).

Además, es posible hacer un análisis breve del epígrafe referenciado por el compositor:

Por los hondos caminos del estío, colgados de
tiernas madreselvas, ¡cuán dulcemente vamos!...
Juan Ramón Jiménez

Figura 22. Encabezado del movimiento “V. Paseo” de la Suite Platero y yo (Sainz de la Maza, 1999, p. 54).

Segunda significación: en este, es posible distinguir el relato a partir de dos visiones, sobre las cuales existe cierto grado de ambivalencia o contradicción entre el entorno y la actitud o

interpretación que el narrador hace del entorno. Esto se refleja de forma sencilla a través de las dos tonalidades paralelas que emplea el compositor (La menor y La mayor), pues representa, en un primer momento, el entorno, “los hondos caminos del estío” con una tonalidad menor; y, el segundo, como un momento más personal, que es la percepción que el narrador tiene dicho paseo, cargada de cierta expresividad: “!cuán dulcemente vamos!...”.



Figura 23. Compás 1 de “V. Paseo” (Sainz de la Maza, 1999, p. 54).



Figura 24. Compás 28 de “V. Paseo” (Sainz de la Maza, 1999, p. 55).

6.6 La tortuga

En este movimiento ocurre algo similar al primer movimiento, en el que lo importante es el *leitmotiv* del personaje: la tortuga.



Figura 25. Compases 1 y 2 de “VI. La tortuga” (Sainz de la Maza, 1999, p. 56).

No obstante, a diferencia del primer movimiento, que presenta una narración descriptiva y poética respecto al personaje de platero y una presentación del mismo, en esta narrativa el enfoque es más anecdótico con respecto a la tortuga. Esto se refleja en la *referencia inmediata*:

La cogimos; asustados, con la ayuda de la mandadera y entramos
en casa anhelantes, gritando: ¡Una tortuga! ¡Una tortuga!
Luego la regamos, porque estaba muy sucia, y salieron,
como de una calcomanía, unos dibujos en oro y negro.
Juan Ramón Jiménez

. Figura 26. Encabezado del movimiento “VI. La tortuga” (Sainz de la Maza, 1999, p. 56).

Y se refleja aún mejor en la continuidad del capítulo completo. Para esto, se transcriben, a continuación, los dos últimos párrafos del capítulo 87:

Ahí está, desde entonces. De niños, hicimos con ella algunas perrerías; la columpiábamos en el trapecio; le echábamos a Lord; la teníamos días enteros boca arriba... Una vez, el Sordito le dio un tiro para que viéramos lo dura que era. Rebotaron los plomos, y uno fue a matar un pobre palomo blanco, que estaba bebiendo bajo el peral.

Pasan meses y meses sin que se la vea. Un día, de pronto, aparece en el carbón, fija, como muerta. Otro, en el caño... A veces, un nido de huevos hueros son señal de su

estancia en algún sitio; come con las gallinas, con los palomos, con los gorriones, y lo que más le gusta es el tomate. A veces, en primavera, se enseñorea del corral, y parece que ha echado de su seca vejez eterna y sola una rama nueva; que se ha dado a luz a sí misma para otro siglo... (Jiménez, 1980, pp. 181-182)

Así pues, este movimiento puede entenderse como una pieza de música incidental, que acompaña los acontecimientos que el autor narra a Platero⁶, y en los que se hace presente, en diferentes momentos, el *leitmotiv* de la tortuga, e incluso es el que finaliza el movimiento:



Figura 27. Últimos tres compases de “VI. La tortuga” (Sainz de la Maza, 1999, p. 57).

6.7 La muerte

Este movimiento se divide en 2 secciones. De estas, pueden tomarse dos motivos principales.

El primero de ellos es el siguiente:



Figura 28. Primer compás de “VII. La muerte” (Sainz de la Maza, 1999, p. 59).

⁶ Queda claro que el autor narra la historia de la tortuga a Platero en las primeras líneas del capítulo: “Nos la encontramos mi hermano y yo volviendo, un mediodía, del colegio, por la callejilla. Era un agosto —¡aquel cielo azul Prusia, negro casi, Platero!” (Jiménez, 1980, p. 181).

Este se mantiene en los compases del 1 al 31 y responde, según Camahort (2013, p. 21) a la anotación “Las campanas redoblan por Platero”, que hizo Sainz de la Maza sobre el manuscrito original y que no aparece en las ediciones digitalizadas. Cabe mencionar que a lo largo del capítulo nunca se menciona el doblar de campanas ni sonidos por el estilo⁷ y que, como sugiere Camahort (2013) esta es una figura con la que el compositor aporta a una muerte ceremoniosa, por decirlo de algún modo, para el personaje. Esto da sentido al juego de arpeggios y acentos en el bajo, constantes en la mayoría del movimiento, y a la imitación a manera de eco que sugiere el compositor en la partitura:



Figura 29. Compás 2 de “VII. La muerte” (Sainz de la Maza, 1999, p. 59).

Teniendo esto en cuenta, también cobra sentido una digitación que permita una buena resonancia de las notas específicas y la prolongación y acumulación de cada una de ellas para conseguir el efecto ceremonioso deseado por el compositor.

⁷ Cfr. Jiménez, 1980, p. 271.

El segundo momento importante de este movimiento es el que se ha mencionado en el aparte “6.1 Platero”, respecto a la reexposición del motivo de Platero.

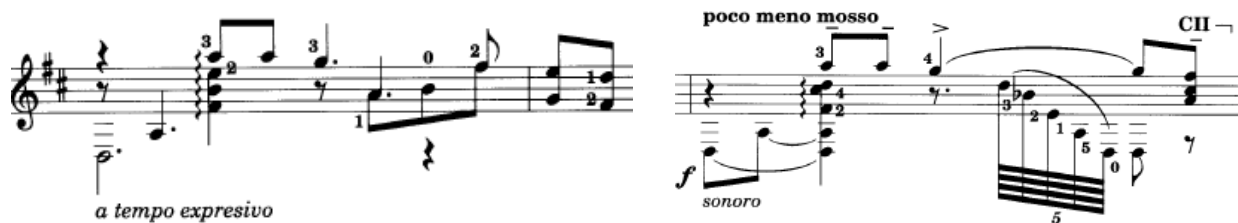


Figura 30. Comparación entre el motivo en “I. Platero” y el motivo en “VII. La muerte” (Sainz de la Maza, 1999, pp. 41 y 61.)

Nótese cómo se distorsiona (musicalmente) la imagen hermosa y “de algodón” de Platero, con la que en un principio el narrador lo describe, y que ahora, al momento de su muerte, tiene el “pelo de estopa apolillada de las muñecas viejas” (Jiménez, 1980, p. 271). Cabe resaltar el constante préstamo modal de la paralela menor con el que se desarrolla el motivo para distorsionar o alterar el motivo de Platero cuando se expone en el último movimiento, como representación de la agonía y posterior muerte de Platero, tal y como se narra en el capítulo:

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 31. Encabezado de “VII. La muerte” (Sainz de la Maza, 1999, p. 59.)

El préstamo modal se da, en el desarrollo de esta reexposición del motivo, de la siguiente forma:



Figura 32. Compases 33-35 de “VII. La muerte” (Sainz de la Maza, 1999, pp. 61).

Esto reafirma la afirmación que se ha hecho de este motivo como *significación* de Platero, desde un primer momento, y responde a las diferentes interacciones que este tiene con su entorno e incluso ante su muerte.

7. Conclusiones

Así como en el cine o en la pintura, el color rojo no es, ni debe ser, siempre la representación del amor, sino que puede y suele representar otros sentimientos o cualidades incluso acordes u opuestas al amor mismo, pues su uso se fundamenta en la intención y necesidad del filme, de esta manera, los elementos en el discurso musical no necesariamente responden a las significaciones ‘tradicionales’ en las que, por ejemplo, un modo menor es representación de sentimientos asociados a “lo lisonjero, lo triste y lo tierno” (Quantz, citado en López-Cano, 1997, p. 67), o en las que una disonancia denota tensión por sobre todas las cosas y, por ende, es necesario enfatizar en ella. En estos casos específicos, puede llegar a desconocerse su *significación* y este es uno de los problemas principales de la interpretación en música, especialmente, en la moderna y programática.

Es posible determinar que el uso de recursos y elementos retóricos en la música, al igual que la psicología del color en el cine, no es estático, sino variable, y responde a una necesidad específica en la composición. Es en este punto donde el análisis adquiere valor interpretativo.

En términos generales, es necesario tener en cuenta que no existe una estructura de análisis que pueda ser aplicada a todas y cada una de las piezas, y diferentes tipos de lectura pueden permitir al intérprete resultados de mayor o menor valor.

Partiendo de la relación entre *referencias*, *ideas narrativas* y *significaciones*, el análisis de relación literaria y musical puede dilucidar y facilitar al intérprete una comprensión clara de las indicaciones agógicas, dinámicas, expresivas, etc., que suelen aparecer a lo largo de una partitura; pues el contenido de estas indicaciones, por específico que parezca, puede mantener cierta ambivalencia si no está claro su porqué, ni el rol que, como *significación*, ejerce dentro del plano sonoro. En este sentido, dichas indicaciones pueden no alcanzar su propósito por sí mismas.

Una vez establecidas las relaciones entre (en este caso) música y literatura, lo que se genera es una expectativa, un deseo o una intención. Esto resulta significativo porque facilita u ofrece un camino que solo podrá esclarecerse en la mente del intérprete. Por lo tanto, desarrollar este análisis por sí mismo es solo una parte del proceso interpretativo, puesto que funciona como herramienta para que el intérprete desarrolle sus propios procesos de pensamiento en cuanto a ejecución técnica, digitación y, con ello, pueda tomar decisiones.

Referencias Bibliográficas

- Anaya Martínez, A. (2015). *Musicalización y arreglo para coro de cámara a cuatro voces, de tres poemas con temática ecológica de autores latinoamericanos, utilizando como medio de composición armonías contemporáneas y del siglo XX* [tesis de pregrado, Universidad Industrial de Santander]. Repositorio institucional. http://tangara.uis.edu.co/biblioweb/pags/cat/popup/pa_detalle_matbib.jsp?parametros=173279%20|1|1
- Barrios Castellanos, C. A. (2018). *Propuesta de análisis y resolución de las dificultades técnicas en la preparación y puesta en escena de un repertorio de concierto para guitarra* [tesis de grado, Universidad Industrial de Santander]. Repositorio institucional. http://tangara.uis.edu.co/biblioweb/pags/cat/popup/pa_detalle_matbib.jsp?parametros=183161%20|1|4
- Bula Caraballo, G. U., & Verdugo Torres, L. A. (2021). ¿Para qué sirven los metalenguajes? Sobre la interdisciplinariedad, la traducción literaria y el papel de las humanidades. *Revista Filosofía UIS*, 20(2), 47–68. <https://doi.org/10.18273/revfil.v20n2-2021003>
- Camahort i Alejandro, M. (2013) *Poesía en guitarra* [tesis de grado, Escola Superior de Música de Catalunya]. Repositorio institucional. <https://www.recercat.cat/handle/2072/211150>

Carrasco Ramiro, S. (2019). *Arte como experiencia sinestésica a través de música programática y arte del siglo XX* [tesis de grado, Universidad de Zaragoza].

Delgado Arias, M. A. (2018). “*Atado a la orilla*”: *musicalización de seis poemas de dos autoras santandereanas para un formato de cámara* [tesis de pregrado, Universidad Industrial de Santander]. Repositorio institucional.
http://tangara.uis.edu.co/biblioweb/pags/cat/popup/pa_detalle_matbib.jsp?parametros=184785%20|2|2

Ingram Jaen, J. (2002). *Orientación musical*. Universal Books.

Jiménez, J. R. (1980). *Platero y yo*. Editorial Bruguera.

López-Cano, R. (1997). *Música y retórica en el barroco*. Universidad Nacional Autónoma de México.

López Ojeda, E. (2013). Literatura y Música. *Brocar: Cuadernos de Investigación Histórica*, 37, 121-143.

Melo Pinzón, A. M. (2018). *Musicalización de seis poemas en diversos géneros y formatos de música popular* [tesis de pregrado, Universidad Industrial de Santander]. Repositorio Institucional.

ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ENTRE EL LENGUAJE MUSICAL Y LITERARIO EN LA
SUITE PLATERO Y YO

51

http://tangara.uis.edu.co/biblioweb/pags/cat/popup/pa_detalle_matbib.jsp?parametros=183167%20|1|2

Morales, A. (s. f). Platero y yo de Juan Ramón Jiménez. Consultado el 18 de agosto de 2020, en <https://www.culturagenial.com/es/platero-y-yo-juan-ramon-jimenez/>

Nietzsche, F. (1980). *Humano, demasiado humano*. (Bedout, trad.) Editorial Bedout.

Orozco Cárdenaz, J. A. (2018). *Recital: la guitarra en concierto a través de dos composiciones de Fernando Sor y Gentil Montaña* [tesis de grado, Universidad Industrial de Santander]. Repositorio institucional. http://tangara.uis.edu.co/biblioweb/pags/cat/popup/pa_detalle_matbib.jsp?parametros=183158%20|2|19

Ortiz Gómez, J. A. (2019). *Análisis de la tercera condición de satisfacción, la necesidad de un vocabulario, para la presencia de significación de tipo lingüístico en la música, propuesta por Gorän Hermerén y recogida por Stephen Davis en su obra musical Meaning and Expression* [tesis de pregrado, Universidad Industrial de Santander]. Repositorio institucional. http://tangara.uis.edu.co/biblioweb/pags/cat/popup/pa_detalle_matbib.jsp?parametros=188124%20|6|197

Polo Pujadas, M. (2011) Música pura y música programática en el romanticismo. *Revista internacional d'Art*, 8(2014), 194-195.
<https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11686>

Román, I. (1981). La primera persona narrativa en *Platero y yo*. En *Actas del Congreso Internacional conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez, celebrado en La Rábida durante el mes de junio de 1981, vol. 2.* (pp. 505-510). Instituto de Estudios Onubenses.

Sainz de la Maza, E. (1999). *EDUARDO SAINZ DE LA MAZA, Música para guitarra*. Unión Musical Ediciones.

Samacá Sáenz, J. M. (2016). *Guitarra y literatura: análisis interdisciplinar de dos obras para guitarra solista basadas en libros de cuentos, el Decamerón negro de Leo Brouwer y Ficciones de Juan Diego Gómez*, de Juan Manuel Samacá Sáenz [tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas].

Vinasco Guzmán, J. (2018). La interpretación musical como hábito: diversidad en el departamento de música de la universidad EAFIT desde una perspectiva semiótica. *Ricercare*, (9), 10-26.
<https://doi.org/10.17230/ricercare.2018.9.1>

ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ENTRE EL LENGUAJE MUSICAL Y LITERARIO EN LA
SUITE PLATERO Y YO