

**“DE SOBREMESA”
MÚSICA PROGRAMÁTICA**

LUIS FELIPE ARTEAGA VILLAMIZAR

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2011**

**“DE SOBREMESA”
MÚSICA PROGRAMÁTICA**

LUIS FELIPE ARTEAGA VILLAMIZAR

**Trabajo de grado propuesto para optar por el título de
Maestro en Música con énfasis en Música popular**

**Docente Asesor
ADOLFO HERNÁNDEZ**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2011**

NOTA DE ACEPTACIÓN

PRESIDENTE DEL JURADO

JURADO

JURADO

Bucaramanga, 10 de Diciembre de 2011

*A mi familia por amarme
A mis amigos por soportarme
Y –cómo no- a José Silva, por sublimarme*

TABLA DE CONTENIDOS

	Pág.
INTRODUCCIÓN	10
1. MARCO TEÓRICO	12
2. COMPOSICIÓN EN “DE SOBREMESA”	15
3. CONVENCIONES	16
1. Preludio	17
2. Tríptico a María Bashkirtseff	22
3. Episodio orloff	32
4. Le circle magique	36
5. Der tod	39
6. Bajo un puente en Paris	41
7. Epílogo	44
4. CONCLUSIÓN	48
5. BIBLIOGRAFÍA	49
6. PARTITURAS	50
7. ANEXOS	

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. –“Der Tod”- Anton Webern	18
Figura 2. Módulo a partir de “Der Tod”	19
Figura 3. Preludio “Frotar de cerillas”	19
Figura 4. Preludio –“La luz”-	19
Figura 5. Discurso solo del clarinete	21
Figura 6. “Cacofonía” y simultaneidad de discursos -conversación	21
Figura 7. Escala Española	21
Figura 8. Escala sintética frente a armonía “escolástica”. Diario Íntimo.	24
Figura 9. Simbolismo referido a la asunción de María.	25
Figura 10. Construcción del molde en madera.	25
Figura 11. Sílice.	26
Figura 12. Fundición del bronce.	26
Figura 13. “Le meeting” María Bashkirtseff.	28
Figura 14. “Le meeting” “De sobremesa” – Música programática-.	28
Figura 15. “Tuileries” Modest Musorgski.	29
Figura 16. Puente al <i>ritornello</i>	30
Figura 17. Coda en “Le meeting”.	31
Figura 18. Ostinatto desarrollado a través de módulos	33
Figura 19. Aumento dinámico en el <i>ostinato</i> .	33
Figura 20. Procedimiento imitativo que sintetiza la actividad mental.	34
Figura 21. El homicidio.	35
Figura 22. La fuga de Fernández.	35
Figura 23. Le Cercle Magique.	37
Figura 24. Simbolismo en función de la asunción de Helena.	38
Figura 25. Arenga del Cello.	39

Figura 26. Paráfrasis Le Cercle magique.	44
Figura 27. La despedida concluye con el suicidio.	46
Figura 28. Ascensión.	47

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Estructura Formal “Preludio”	17
Tabla 2. Estructura formal “Divagación”	20
Tabla 3. Estructura formal “Diario íntimo”	22
Tabla 4. Estructura Formal “Le meeting”	29
Tabla 5. Estructura Formal “Episodio Orloff”	32
Tabla 6. Estructura Formal “Der Tod”	40
Tabla 7. Estructura Formal “Bajo un puente en Paris”	41

RESUMEN

El siguiente trabajo está conformado por siete piezas que pretenden suscitar siete momentos diferentes de la novela epónima "*De sobremesa*" del poeta colombiano José Asunción Silva.

Su orden está delimitado de acuerdo con la manera en que la novela discurre, así pues, se desarrolla bajo el precedente cronológico del autor.

He escogido los momentos que capturan -según mi criterio- la información nuclear del texto, y los he asociado con los títulos de: Preludio, Tríptico a María Bashkirtseff, Episodio Orlof, Le Circle Magique, Der Tod, Bajo los puentes de Paris y Epílogo.

La vertiginosa corriente de ideas, estéticas, pensamientos y acontecimientos emanados del final del siglo decimonónico han sido el motivo para concebir una obra ecléctica frente a procedimientos y técnicas compositivas dando cuenta de la visión y paradigmas del modernismo en Latinoamérica.

INTRODUCCIÓN

La atávica filiación a los poetas del viejo mundo, durante décadas, significó un modelo epígono a los letrados en América. De ahí las hipótesis disyuntivas hacia nuestro diezmado legado literario.

En los años postreros al siglo diecinueve se evidencia tal situación a través de una actitud cáustica en contra de los poetas que miran hacia el ismo modernista. Allí se encuentra Silva, sumergido en una realidad que lo desliga de su realidad coterránea que se encuentra de igual forma concentrada en un paradigma estético anacrónico e inamovible.

Surge entonces su gallarda -pero maldita- figura de poeta, en una ciudad –Santa Fe de Bogotá- de belicosos e intransigentes intelectuales. En este sentido los lustros que siguieron a su óbito significaron un olvido y subordinación que sólo será reivindicado casi medio siglo después de estudios y pesquisas.

La “novela” “De sobremesa” es publicada casi treinta años después de haber sido escrita y representa un gazapo a la sociedad en boga que la desdeñada inmediatamente. ¿Cómo hacer a un lado una novela que contiene una musicalidad inherente y una capacidad de descripción tan elevada, propia de la escritura Silviana? Nace entonces la idea de vindicar – o intentarlo- la figura de una novela tan despellejada que si apenas ha sobrevivido; acerca del abandono de la novela Gabriel García Márquez se refiere de este modo “A cien años de la muerte de

Silva ya nadie lo discute porque algunos especialistas descarriados se acuerdan del libro”¹ .

Por otro lado significa una búsqueda grupal de una posible interpretación musical –concreta- de las letras de Silva. Pero ¿cómo interpretar a Silva si ni siquiera le conocemos a parte de su famoso nocturno? Es evidente que una divagación al respecto resulta pertinente sabiéndonos herederos de “Los maderos de San Juan” o “Crisálidas”. Partiendo entonces de esta premisa empieza la construcción de una suite que no sólo discorra por la sobremesa de Silva sino por un largo compendio de poemas y escritos varios que Silva nos legó sin saberlo.

De este modo en “De Sobremesa” –Música programática- se hace evidente el aporte individual, por parte de cada uno de los instrumentistas, en la libertad dirigida hacia la construcción de atmosferas y estancias suscitadas por la lectura de la novela. El desempeño musical incumbe directamente al trabajo endógeno y directo con los músicos: es necesario que cada uno de ellos conozca el guión y sus constantes cambios. En ocasiones, más allá de ser una historia lineal, la música, como la novela, deviene en estatismos y figuras descriptivas latentes, ya lo menciona el profesor Oscar Torres Duque en su conferencia titulada “José Asunción Silva, el verso enfermo”.

Una empresa de esta envergadura sólo puede verse limitada por el tiempo que requiere la maduración musical con relación al texto; sin embargo es evidente una humanización hacia el poeta que apunta a una mayor comprensión de su obra. En este proceso se propala su figura y su poesía así como se evidencia su relevancia frente a los poetas latinoamericanos y en especial los colombianos que hasta hace menos de medio siglo encontraron en él la potestad literaria moderna silenciada por años de impunes agravios.

¹ORJUELA, Héctor. José Asunción Silva –Obra completa- . Edición del centenario. 1996

1. MARCO TEÓRICO

“Desde que el hombre existe ha habido música. Pero también los animales, átomos y las estrellas hacen música (...) Las constelaciones y la composición de los átomos son dos ejemplos a seguir por los músicos. Son las dos fuentes esenciales para que un músico capte nuevas ideas (...)”².

Tras señalar el axioma que representa la vida de la música en las cosas, Karlheinz Stockhausen hace hincapié en la relación directa de la idea matriz que genera el embrión de cualquier creación. En este caso distinguimos el influjo de ideas relacionadas con un evento latente o –quizá- fijo.

La música programática, representa de este modo, un pretexto compositivo para evidenciar la capacidad descriptiva y subjetiva en la música; no sólo representa la narración de un discurso, más que esto, presenta una deliberada posición sugestiva frente a las cosas. De cualquier modo su objetividad siempre ha pertenecido al fuero individual y ambivalente de una conciencia que pese a ello descubre en este procedimiento un sinnúmero de impresiones destinadas a enriquecer el fin y germen creador del arte.

La música de programa –o descriptiva- contiene un orden estructurado bajo preceptos de una idea extra musical fija; así pues corresponde a un acontecimiento matriz que desencadena un sistema relacionado con fenómenos correspondientes a la naturaleza; en este sentido se construye con base a ideas sugeridas por la actividad lunar, el movimiento del mar, las intermitencias de las

² Stockhausen, Karlheinz. Human Evolution. Oxford Union. 1972.

lluvias, las emociones humanas y demás fenómenos naturales característicos de nuestro razonamiento.

El empleo de técnicas compositivas que relacionan ambos sistemas (musical-programático) coadyuva en la coherencia de la creación que se encuentra definitivamente ligada a la intuición y percepción individual de cualquier evento supradicho, en consecuencia queda la sistematización matemática o “artificial” del arte que pretende suscitar un hecho. Desde el renacimiento hasta nuestros días se ha evidenciado una relación literal con la música –o el arte en general- y un acontecimiento, que generan una construcción subordinada a elementos que convergen a la relación latente –aunque no evidente- de la situación y la música; Alban Berg, por ejemplo, se devela a través de la relación cabalística en sus composiciones, así mismo, Schubert se inscribe en una corriente madrigalista que sugiere la relación del dibujo suscitado por la partitura y su contexto específico dando cuenta de su resultado coherente y, por qué no, programático.

La novela del colombiano José Asunción Silva, “De Sobremesa”, se ubica en Bogotá aunque discorra entre ciudades europeas, divagaciones foráneas y textos rusos; corresponde a la lectura de un diario de viajes que el protagonista, José Fernández, lee a sus interesados contertulios.

En una larga y fría noche bogotana, en casa de José Fernández, se lleva a cabo una fortuita recepción que fenece con una calmada sobremesa. Después de largas discusiones alrededor de acontecimientos políticos, opiniones estéticas y demás soliloquios, se insta al anfitrión a leer algo del agrado de todos; en este punto inicia la lectura de una bitácora –recientemente escrita por quien lee- que cuenta una serie de anécdotas que emergen de la prolongada estancia acaecida por un viaje en el continente Europeo.

A medida que discurre la bitácora, se narran los pormenores del viaje así como las aventuras allí acontecidas; confluyen aquí una “vindicación” a la joven artista María Bashkirtseff, un episodio de infidelidad con la concubina del autor –Lelia Orloff- que desencadena un intento de homicidio; la extraña enfermedad padecida entre días de desvaríos que le llevaron a los pies de la muerte y un sinnúmero de soliloquios alrededor de su permanente fijación a un arte etéreo y su platónica idea del amor que se consagra sólo a partir de la muerte de la amada.

“De sobremesa” constituye un relato fractal. Relaciona textos homólogos y vidas paralelas, de igual forma se construye casi que aleatoriamente en tanto su estructura formal, es por ello que suscita una lluvia de juicios individuales y delimitados dentro del contexto y arquetipo novelístico.

Pese a que su publicación representó un gazapo en la carrera literaria del poeta, se conserva entre las primeras novelas modernistas de los autores latinoamericanos.

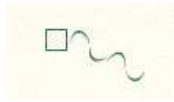
2. COMPOSICIÓN EN “DE SOBREMESA”

Aparte de las adaptaciones, toda obra compuesta para la suite conforma un espectro literario determinado por su relevancia en la historia. En este sentido no hay nada que no esté subordinado técnicamente a la trama de la historia: toda construcción formal corresponde a una situación textual en la novela, el proceso de su emulación nació de ella misma y se sustenta en la dirección de los sucesos acaecidos al igual que sus referentes extra musicales.

Sin embargo es importante mencionar que algunas paráfrasis de la novela sugieren sólo una suerte de divagaciones alrededor de una cosa, por lo que no constituyen una historia como tal. Así pues se traduce en la música y se recurre a la construcción de momentos determinados más por una serie de vínculos establecidos entre datos específicos y técnicas compositivas. El tríptico a María Bashkirtseff, por ejemplo, no constituye una historia lineal que se haya incluido en el libro: es otra vindicación de la figura de la artista desde una mirada a su desempeño en los distintos campos de trabajo en los que se destacó.

Como proceso interpretativo –y creador- siempre se mantuvo constante la relación de los músicos con el contexto al que se referían, sugiriendo de este modo una disposición específica ante cada obra a desarrollar; la discusión alrededor del efecto que produce una serie de improvisaciones simultáneas, dentro del contexto de la divagación, puede distorsionar la percepción de la conversación: así pues, se discute la eficacia con que se resuelve este problema compositivo. Unir, desunir, sintetizar o tergiversar el texto es un problema al que se enfrentó el proyecto constantemente.

3. CONVENCIONES³



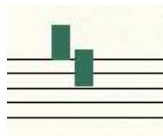
Soplar a través del instrumento de manera en que sólo se produzca aire.



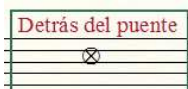
Percutir con el legno las cuerdas del instrumento; ritmo libre.



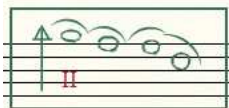
Improvisación con los sonidos establecidos por el módulo.



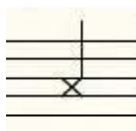
Clúster en el área indicada.



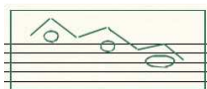
Producción de sonidos (con arco) en la parte posterior al puente. Ritmo libre.



Producción de armónicos naturales -glissandos a través del diapasón- en la cuerda indicada.



-En instrumentos de viento- Nota percutida con embocadura y lengua.



Tocar con un vaso liso sobre el arpa del piano, altura indeterminada.



Tremolo en plato suspendido sobre timbal mientras se hacen glissandos con el pedal.

³ LOCATELLI, Ana María. La notación de la música contemporánea. Ricordi 1972. -Todas la convenciones vienen de este texto-

1. PRELUDIO

La estancia donde se inicia la novela –y así mismo el prelude- corresponde a una sala oscura de una vieja casa bogotana. Tiene lugar allí una sobremesa entre amigos que se desvela paulatinamente hasta la súbita aparición de la luz. Esta, representa entonces el puente a la divagación donde se presentan cada uno de los tres personajes hasta el momento presentes -José Fernández, Juan Rovira, Oscar Sáenz-. Tras cierta discusión alrededor de la súplica a José, por leer algo, llega un segundo grupo de visitantes (Luis Cordovez, Máximo Perez) continuando la divagación y dando inicio a la lectura del texto escogido por José Fernández: El diario de un viaje por Europa. Es esta una oportunidad de presentar todos los recursos y procedimientos que van a ser utilizados en la suite; técnicas extendidas en los instrumentos, espontaneidad controlada sugerida por el uso de módulos que determinan un número de notas que deben ser tocados con ciertas indicaciones, además de escritura tonal y extratonal.

De este modo la estructura formal corresponde a un prelude, una divagación y una sección donde se enuncia un motivo conductor presente durante toda la suite. Tal motivo representa la figura de José Fernández en la medida en que dibuja una corta frase determinada por una escala arábica, relacionada con la fisionomía del escritor y lector que, además, respira y comienza –o termina- la lectura .

Tabla 1. Estructura Formal

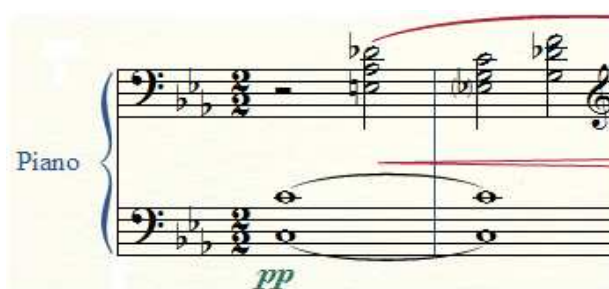
Preludio	Divagación	Motivo conductor
1' 30'' aprox	4' aprox.	30'' aprox

Preludio

“Recogida por la pantalla de gasa y encajes, la claridad tibia de la lámpara caía en círculo sobre el terciopelo carmesí de la carpeta (...)”. La escena aquí expuesta, y con la que inicia la novela, revela una solaz situación en una típica casa colonial bogotana. De este modo el trabajo compositivo sugiere un proceso efectista bajo el “tono de la alfombra” que está representado por el cello en una nota estática (pedal). La casa donde discurre la escena está llena de bagatelas, tazas de China-sugeridas por la presencia del glockenspiel-, humo de cigarrillos turcos y un frío distante, habitual en una ciudad como Bogotá.

El uso de módulos, que permiten liberar al interprete dentro de ciertos parámetros melódicos, está regido por la serie matriz que nace de la relación entre acordes de la pieza de Anton Webern “Der Tod”. Así, se intenta sintetizar la sonoridad de dichos acordes y la oscuridad sugerida por ellos, en este punto es necesario pedir a los instrumentistas que su discurso se mueva en un registro grave y de manera paulatina. El uso de los violines con leño y el aire en los instrumentos sugiere la fría estancia así como los pasos de quien se avecina.

Figura 1. -Der Tod- Anton Webern



De este modo la serie sugerida:

Figura 2. Módulo a partir de Der Tod



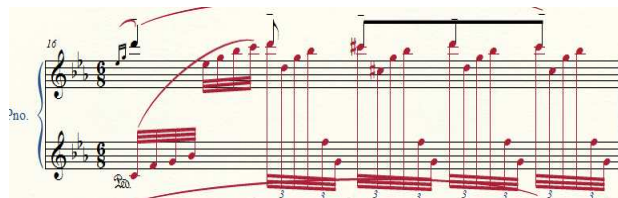
La construcción del primer módulo nace, por lo tanto, de las armonías características de la pieza “Der Tod”

El preludio representa una paulatina transformación de la oscuridad a la luz que se distingue en el lento cambio de registro en los instrumentos: Grave- medio- agudo- . La iluminación, por lo tanto, se ve afectada por el “Frotar de cerillas” y que se extiende por unos segundos más hasta el inicio de la divagación. El violín así como el papel del piano representan la fricción de las cerillas y la luz que estos emanan.

Figura 3. Preludio “frotar de cerillas”



Figura 4. Preludio –“La luz”-



Divagación

Seguida de la presentación -por primera vez- del motivo conductor, se inicia la divagación. Dividida en dos partes, se distingue un discurso inicial solo y una larga divagación sugerida por dos grupos instrumentales. El uso de módulos sugiere la exacerbación y naturaleza de cualquier discusión; allí se distingue el protagonismo del clarinete y posteriormente de la flauta, haciendo más clara la diferencia entre secciones, anunciando la llegada del segundo grupo de amigos.

Tabla 2. Estructura formal

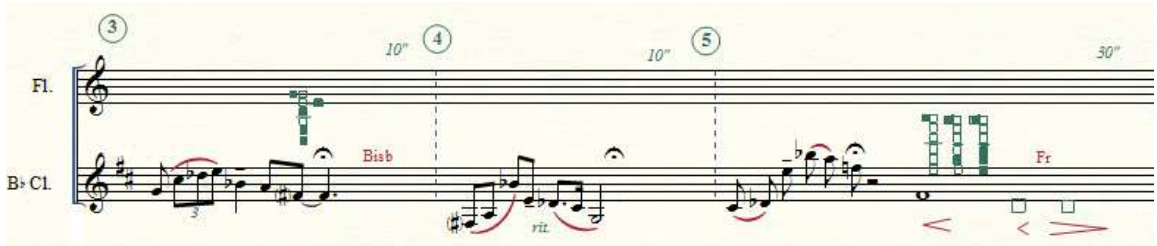
CADENZA CLARINETE	INTERLUDIO CUERDAS	CADENZA FLAUTA	INTERLUDIO MADERAS
2' aprox.	1' aprox.	30'' aprox.	1' aprox.

La divagación representa una dialéctica discursiva comprendida bajo un parámetro del “discurso solo” intercalada de una distorsión de discursos, así representado en la novela donde evidentemente la cacofonía está presente.

Lo que resulta de la continua interpelación de discursos deviene en una masa sonora alimentada por la escritura de módulos, técnica extendida y la abrupta intervención de instrumentos solistas que desvían la temática de la divagación.⁴

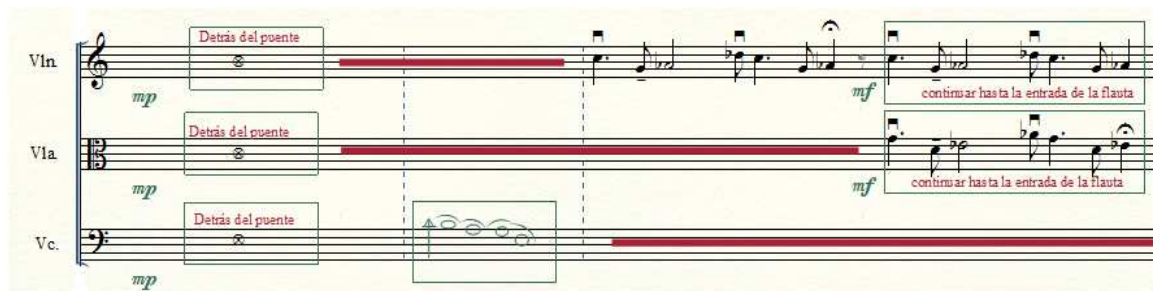
⁴El cuarteto de cuerdas número uno de Witold Lutoslawski está construido de esta manera; el discurso simultáneo se ve interrumpido por la súbita entrada de un solista.

Figura 5. Discurso solo del clarinete



A través de la técnica emulada del compositor polaco, se pretende construir un discurso continuo y no predecible que permite unir a los visitantes bajo una misma discusión.

Figura 6. “Cacofonía” y simultaneidad de discursos -conversación



La escala representada en el leitmotiv de la figura del protagonista fenece con el prelude y da inicio a la lectura de la bitácora. Se distinguía a José Fernández por su fisonomía un “fino perfil árabe”.

Figura 7. Escala Española⁵



⁵Cope David. Techniques of The Contemporary Composers. Schirmer Books, 1996.

2. TRÍPTICO A MARIA BASHKIRTSEFF

Subyugado por la figura de la artista rusa, Silva dedica gran parte de su bitácora a una “vindicación” de María Bashkirtseff.

La joven artista destacó como precoz pintora, sin embargo hay tres campos en los que se identifican sus trabajos a lo largo de su corta vida. Un diario íntimo, un trabajo –terminado- en bronce, y sus pinturas; así pues la composición del tríptico encasilla cada parte a cada una de sus obras iniciando por su Diario íntimo.

Diario íntimo (I):

Representando las tres etapas de formación de María a lo largo de su carrera, y evidenciadas en su diario, el movimiento está dividido en dos secciones congruentes y una intermedia contrastante.

Tabla 3. Estructura formal

A	B	A'
Compás (1-22) – Moderato-	Compás (22-63) -Allegro-	Compás (64-78) – Moderato-

A lo largo del tríptico se distingue una frecuente sonoridad armónica y melódica representada en el uso de quintas y cuartas, tal precepto nace de la asociación del nombre de la figura epónima a letras⁶:

Ma – LA

Ri - MI

A – LA Bemol

La relación de estas notas y sus letras representan las tres secciones de la obra que además se distinguen cada una por ser su centro tonal

La exposición –o sección A- representa una mirada a la artista joven y estéticamente ligada al canon romántico, sus procedimientos, aunque empíricos, respetan el precepto figurativo y del color en la pintura más bien oscuro. Los primeros compases exponen desde entonces el sistema de modulación por quintas como se menciona anteriormente en un registro grave en la flauta.

En la segunda sección nos encontramos frente a dos sistemas que operan, a veces de manera intermitente a veces de manera simultánea: Un sistema “tradicional” del manejo en los intervalos y otro referido a una escala sintética en particular; la escala de tonos enteros. Es la representación de dos sistemas y estéticas de reciente renombre y que repercuten en el arte de María. De cualquier forma María no renunciará a la pintura figurativa –o clásica- y esto se evidenciará en la re exposición.

⁶ No solo con notas, la relación entre letra y nota se evidencia –armónicamente- en grandes maestros como Mahler, la quinta sinfonía –entre otras- contiene diversos acordes dilucidados de un tratamiento cabalístico similar.

Sección B:

Figura 8. Escala sintética frente a armonía “escolástica”. Diario Íntimo.

The image displays a musical score for the section 'Diario Íntimo'. It features seven staves: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), E-flat Trumpet (E♭ Tpt.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music is characterized by a 'synthetic scale' (Escala sintética) and 'scholastic' harmony (armonía "escolástica"). The piano part is particularly prominent, showing complex chordal structures and a melodic line that interacts with the synthetic scale. The string parts (Vln., Vla., Vc.) provide a harmonic foundation, often playing sustained chords or moving lines that support the overall texture. The woodwinds (Fl., B. Cl., E♭ Tpt.) also contribute to the harmonic and melodic development, with some parts featuring melodic lines that mirror the synthetic scale.

La re exposición hace mención a elementos importantes como la sordera desatada por la tisis de la joven artista, representa de otro lado su etapa próxima a su óbito. Los instrumentos de cuerda *con sordina* semejan tal patología que le llevará a la muerte.

Hay una primera mención a “Le Circle magique” de Manuel de Falla; corresponde a la aparente “asunción” de María. Tal efecto se representa en la dirección del movimiento de la música.

Figura 9. Simbolismo referido a la asunción de María.



Este evento finaliza la primera parte seguida del segundo movimiento a través de un *attaca*.

La douleur de Nausicaä (II):

Llevado a ciertas dimensiones, el trabajo de María representó un desempeño bastante experimental. De aquí que sus trabajos en bronce hayan sido pocos. Sin embargo “La douleur de Nausicaä” refleja su gran intuición y plasticidad. En tres cortas secciones, la segunda parte, pretende describir el trabajo que tomó a la artista la construcción de la figura griega.

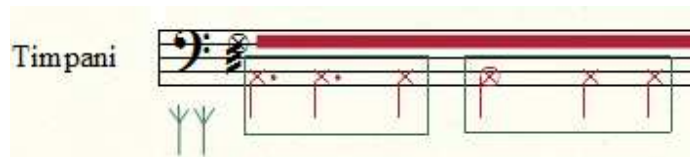
Hay en primera instancia un trabajo liminar en madera del diseño de la figura; tal evento se representa en la actividad de la cuerda que sugiere además- rítmicamente- una anticipación de la tercera parte.

Figura 10. Construcción del molde en madera.



Seguido del trabajo en madera se continúa con el uso de la sílice, tal mineral está representado con el solo hecho por el timbal con escobillas. En este punto se destaca la sonoridad pastosa que requiere la emulación de la blanca sal y su efecto sobre el timbal con sordina.

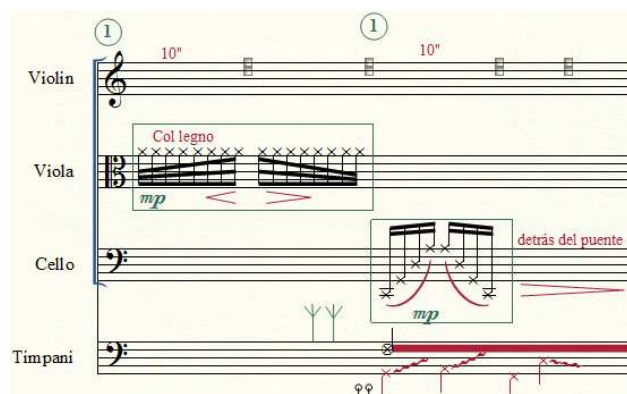
Figura 11. Sílice.



Tras el acople con este mineral y ceras a alta temperatura se da contextura y brillo al ejemplar.

El vapor y la alta temperatura se representan a través de glissandos en el timbal y el uso de las cuerdas “detrás de puente” por parte del cello. La construcción de un vapor heterogéneo se evidencia en la masa sonora constituida por el movimiento microtonal en los instrumentos, de igual forma el uso de los platos constituye un recurso importante en la sugestión de tal efecto.

Figura 12. Fundición del bronce.



La consagración de Nausicaä consiste en destapar la capa que se ha formado después de todos estos procedimientos de cara a su posterior confección.

Le meeting (III):

Seguido a la construcción en bronce se continua con la tercera pieza del tríptico que representa el famoso cuadro “Le meeting”. Ubicado entre sus últimas composiciones, “Le meeting” refleja un acercamiento al trabajo “fuera del taller”; representa la influencia ejercida en ella por Manet.

La escena dibuja un encuentro entre seis jóvenes que discuten: Describe una escena infantil. Al fondo –pero no desapercibida- se aleja una figura femenina.

Figura 13. “Le meeting” María Bashkirtseff.



El sistema de quintas propuesto desde la primera parte del tríptico reaparece de nuevo a través de la construcción homofónica en las maderas que suscita una sonoridad Japonista. Es claro que el movimiento modernista pictórico de la época dio una mirada profunda a los procedimientos y técnicas orientales, simuladas en xilografías radiantes de colores y de situaciones plasmadas en el legendario arte Ukiyo-E.

Figura 14. “Le meeting” “De sobremesa” – Música programática.



La construcción de esta pieza está delimitada por elementos que dibujan una escena infantil: La tesitura de los instrumentos está ubicada hacia el registro agudo (voces blancas), formalmente corresponde a un rondó –ronda- y se consagra un relevo discursivo –por secciones- entre maderas y cuerdas.

Tabla 4. Estructura Formal

A	B	A	C	A
Compás (1-7) Maderas	Compás (18-24) Maderas y trompeta	Compás (25-32) Maderas	Compás (33-41) Cuerdas maderas	Compás (42-58) Maderas trompeta

En la sección C se hace presente la paráfrasis a un tema de Mussorgski⁷. Allí se encuentra – de “Cuadros de una exposición”- el tema de la segunda sección de Tuileries. Tal escena representa de igual forma una escena infantil parisina dando mayor pertinencia a la pieza.

Figura 15. “Tuileries” Modest Musorgski.



⁷Es muy común el uso de paráfrasis –textuales o no- para dar contexto a alguna escena determinada; entre muchos otros hay que mencionar la paráfrasis de Benjamín Britten del tema principal de la sexta sinfonía de Beethoven –Tercer movimiento- “Sturm” así como de recursos orquestales y tímbricos en su Interludio no 2 de la Ópera Peter Grimes - Storm-.

Desarrollo del clarinete:

Figura 16. Puente al *ritornello*

The musical score for Figure 16, titled "Puente al *ritornello*", is arranged for six instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Trombone (Tpt. Bb), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The Flute part begins with a dynamic marking of *mp* and includes an *accel.* marking at the end. The Clarinet part also starts with *mp*. The Trombone part has a *mp* marking. The Violin part includes a *pizz.* marking at the end. The Viola and Violoncello parts also feature *pizz.* markings at the end. The score is annotated with various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings.

Es esta la pieza que más contiene el uso de quintas y cuartas a través de acordes paralelos y movimientos melódicos.

El solo de trompeta con sordina fuera del escenario suscita el alejamiento de la niña en la esquina inferior derecha del cuadro. Aunque no hace parte del contenido "medular" de la composición, la aparición de esta figura refleja la relevancia paupérrima que tenía la mujer en su entorno: el motivo conductor de la pieza señala su importancia opacada por la conducta social predominante.

Figura 17. Coda en “Le meeting”.

The image shows a musical score for a B. Tpt. (Bass Trombone) part. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is marked '55'. The score begins with the instruction 'Con sord.' (Con sordina) above the staff. A red bracket spans the first four measures of the coda. Below the staff, the instruction 'fuera del escenario' (out of the scene) is written in red. The coda consists of four measures: the first measure contains a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4; the second measure contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3; the third measure contains a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3; the fourth measure contains a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3.

3. EPISODIO ORLOFF

Hay en la figura de José Asunción Silva un lado cáustico frente a la sociedad de su época. La poesía de la antología “Gotas amargas” corresponde a un ejemplar de esta talla.

En la bitácora de viaje hay una especial mención de una anécdota sucedida en torno a un “affaire” con una bella joven reconocida bajo el nombre de Lelia Orloff. Tal anécdota refiere una situación de celos y su posterior desenlace en el intento de un homicidio por parte del protagonista hacia su concubina. De esta manera se presenta la oportunidad de hacer mención al “episodio Orloff” sabiendo que representa un ápice importante de la novela.

Formalmente está construida de acuerdo a la trama de la historia, así pues se estructura en:

Tabla 5. Estructura Formal

<i>Ostinato</i> Percusión-orador 2'	Meditación Orador- cuerdas 1'	<i>Ostinato</i> Percusión-orador 2''	Fuga Cuerdas-percusión 40''
--	--	---	--

La obra destaca el protagonismo del orador que narra la situación haciendo referencia a textos de índole bipolar sugerida por la historia y que refleja la actitud pacata de la sociedad con quién se rodea. Es una manera de subrayar la supuesta escrupulosidad bogotana frente a su hipocresía y frialdad.

El *ostinato* revela el papel protagónico de la percusión que simula la angustia de saberse engañado. Allí aparece un motivo generador –en una “inestable” métrica (5/8)- alrededor del “latido” del corazón, alterado por tal atribulada sensación. Sucede a este punto un aumento en la presión sanguínea emulado por el aumento de la tensión en los timbales, un aumento del ritmo cardiaco evidenciado por el cambio dinámico en el solo de percusión así como una paulatina relajación y estabilidad mental que se sugiere al volver al *ostinato* inicial una y otra vez.

Solo durante la narración:

Figura 18. Ostinatto desarrollado a través de módulos



Figura 19. Aumento dinámico en el *ostinato*.



Posterior al desarrollo del texto, del módulo y el ostinato en la cuerda se prosigue con la meditación. Hay acá un procedimiento serial aplicado a los nombres de los protagonistas del episodio. José Fernández y “Orlof” sugieren las notas de un motivo generador que se convertirá en sujeto de la posterior fuga⁸:

⁸Es usual encontrar el recurso programático que relaciona letras y notas en el proceso compositivo, así pues se comprende la relación entre la cábala y la contextualización de cierto evento. Desde tiempos remotos este recurso se ha

José Fernández – Db- D- Eb

Lelia Orloff- E-A F-F#

La decisión –en cuanto a la escogencia del *troppo*, o serie matriz- resulta ser arbitraria en cuanto a las sílabas en los nombres dadas las características que presentan; de otro lado se desliga una de otra al transponerlas.

El procedimiento imitativo pretende simular el rumiar en el pensamiento suscitado por cada instrumento.

Figura 20. Procedimiento imitativo que sintetiza la actividad mental.

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is in 3/4 time and starts at measure 39. The Violin and Viola parts are marked 'arco' and 'pp' (pianissimo), and both include a 'cresc.' (crescendo) marking. The Cello part is also marked 'arco' and 'pp'. The score illustrates an imitative procedure where the instruments play similar melodic lines.

El pedal del cello resume las dos funciones armónicas del ostinato.

Seguida de la meditación vuelve el *ostinato* en la percusión, el aumento en la tensión y el posterior desenlace con las puñaladas a Lelia y la meretriz con quien fue encontrada.

convertido en una recurrente técnica que sistematiza el trabajo creativo. Bach – corales -, Schumann –Sinfonía 3-, Berg – concierto para violín- etc.

Figura 21. El homicidio.

Musical score for Figure 21, 'El homicidio'. The score is for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is in a minor key and 8/8 time. Measure 83 is indicated at the beginning. The Vln. part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Vla. and Vc. parts provide a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns.

El episodio concluye con la posterior huida de Fernández. Constituye un procedimiento imitativo –*fugetta*– rítmico que deviene en la vuelta a la calma.

Figura 22. La fuga de Fernández.

Musical score for Figure 22, 'La fuga de Fernández'. The score is for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is in a minor key and 8/8 time. Measure 88 is indicated at the beginning. The Vln. part features a melodic line with slurs and accents. The Vla. and Vc. parts provide a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns.

4. LE CIRCLE MAGIQUE

Hay en la novela una figura femenina, representada bajo la platónica idea del amor, que desencadena un giro en la historia. Helena, a quien conoció fugazmente y sólo le vio un par de veces, es entonces una mujer que aparece y se desvanece. De este modo, su figura tiene reminiscencias a lo largo de la suite a través de la sugestión de acordes o secciones de algunas partes específicas de esta pieza.

La pieza “Le Cercle magique”, de Manuel de Falla, pertenece al ballet “El amor brujo”. Hay una relación entre la situación que se desenvuelve en “el amor brujo” y “De sobremesa –Música programática-“en cuanto al contexto: ambas situaciones reflejan el espectro de la figura del eros, así como su desesperada intención por atraparlo.

Dividida en tres secciones “Le Cercle magique” contiene dos elementos que simulan la referencia hecha a las situaciones supradichas: El dibujo de las Gotas y la muerte de Helena.

Figura 23. Le Cercle Magique.

The image shows a musical score for a piece titled "Le Cercle Magique". It consists of four staves: Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Piano part is in the upper left, with a treble clef and a key signature of one flat. The Violin part is in the upper right, with a treble clef and a key signature of one flat. The Viola part is in the lower right, with an alto clef and a key signature of one flat. The Violoncello part is in the lower left, with a bass clef and a key signature of one flat. The score is marked with a "6" above the first measure of each staff, indicating a six-measure phrase. Red curved lines highlight specific melodic or harmonic patterns in the Piano, Viola, and Violoncello parts. A red "arco" marking is present above the final note of the Violin part.

Es evidente – y así lo sugiere Eduardo Girardot en su prólogo a la novela⁹- que hay una relación entre las figuras de Helena y María Bashkirtseff, en cuanto a su belleza y a la imagen que suscitan en el autor de figuras ideales; en este sentido la paráfrasis, en el tríptico, nace de la figura de Helena, o mejor, de “Le Cercle Magique”.

⁹SILVA, José Asunción. De Sobremesa. Imprenta nacional. 1996.

Figura 24. Simbolismo en función de la asunción de Helena.

The image displays a musical score for six instruments: B♭ Clarinet (Cl.), B♭ Trumpet (Tpt.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is written in a common time signature and a key signature with one flat. The B♭ Clarinet part begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on the second measure, marked with a piano (*p*) dynamic and a red slur. The B♭ Trumpet part also starts with a rest, followed by a melodic phrase in the second measure, marked with a piano (*p*) dynamic. The Piano part has a rest in the first measure, followed by a melodic phrase in the second measure, marked with a piano (*p*) dynamic. The Violin part has a rest in the first measure, followed by a melodic phrase in the second measure, marked with a piano (*p*) dynamic. The Viola part has a rest in the first measure, followed by a melodic phrase in the second measure, marked with a piano (*p*) dynamic. The Cello part has a rest in the first measure, followed by a melodic phrase in the second measure, marked with a piano (*p*) dynamic. The score includes various dynamic markings, including *pp* (pianissimo) in the Cello part, and red annotations such as slurs and wedges indicating phrasing and dynamics.

5. DER TOD

En la madrugada de la muerte de José Asunción Silva, entre varios escritos, fueron encontrados algunos referidos a su atribulada situación económica. Así mismo poemas referidos a la muerte. Entre sus papeles se encontraba el poema “La victoria de la muerte” de Gabriel D’Annunzio así como “Der Tod” de Hans Moldenhauer. De allí que haya la inclusión de la pieza epónima del compositor austriaco Anton Von Webern.

“Der tod” está compuesta para contralto y piano y corresponde a una temprana antología de canciones. La adaptación pretende llevar a una interpretación “masculina” de la muerte según el episodio de la novela; la muerte en Silva no es igual siempre, y aunque el episodio no refleja el óbito del protagonista, sí refleja la desquiciada crisis decadente que lo lleva a los pies de un colapso mental.

Tal versión “masculina” se evidencia en la presencia del cello en su registro agudo, así como el de la viola.

Figura 25. Arenga del Cello.



La obra original constituye una estructura binaria pero la adaptación dilata – a través de un ritornello- esta forma dando oportunidad a la melodía de la viola.

Tabla 6. Estructura Formal

A (Ritornello)	B	A	C	A	B´
Comp. (1-4)	Comp. (5-8) Mel. Cello	Comp. (9-12)	Comp. (13-20) Mel. Viola	Comp. (21-24)	Comp. (25-33) Mel. VIa-CII

La “frialdad” de la pieza representa un recurso muy útil que semeja la prosa de Silva, es esta la razón para incluir esta sonoridad –paulatinamente- en toda la suite. El preludio y el epílogo reciclan estos acordes que semejan su contexto: La proximidad de la muerte.

6. BAJO UN PUENTE EN PARIS

Hacia la década del ochenta de siglo decimonónico, José Silva realizó un viaje por Europa que se hace evidente en la bitácora que es “De Sobremesa”. Muchos estudiosos han subrayado la impresión negativa, en cierto modo, que Silva deja ver de la París que conoció; emerge allí una Babilonia moderna llena de una crapulosa sociedad impulsada por los trastornos que representaron el fin de siglo.

De este modo la pieza “Bajo los puentes de París” dibuja este espectro casi bipolar de una ciudad que vive la turbulencia del estado anímico exacerbado de José Fernández representado en sus episodios de intermitente histeria seguidos de una devastadora impotencia y depresiva crisis existencial.

La composición nace de la transfiguración del famoso vals “Sous le pont du Paris”; hay aquí una desfiguración melódica del tema de Edit Piaf que se transluce como su tema principal.

Formalmente se estructura de la siguiente manera:

Tabla 7. Estructura Formal

A	B	A'	CODA
<i>Tutti</i>	Trio -Maderas y trompeta-	<i>Tutti</i>	Elisión hacia el Epílogo.

Hay un sistema polimodal desarrollado a lo largo de la pieza que nace de la analogía referida a la doble cara de la sociedad que rodea no sólo a la ciudad natal de Silva sino también a este bello pero crapuloso –en su contexto- discurrir de la novela; es en este sentido una ciudad pintada como una “Babilonia moderna”. Mencionado anteriormente por Eduardo Girardot, el desarrollo de la

novela, en Paris, se torna en ocasiones mórbido; “He llegado a Paris y me ha inundado una sensación enferma, una molestia inexplicable”¹⁰

La construcción de “Bajo los puentes de Paris” se inicia con esta sensación inestable, descrita por José Fernández, a través de trémulos y el “indicio” de la paráfrasis antes mencionada.



The image shows a musical score for a string trio and woodwinds. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl Bb), Trumpet in B-flat (Tpt Bb), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is written in 3/4 time and features a complex, tremulous melodic line in the strings and woodwinds, characterized by frequent chromaticism and a sense of instability. The woodwinds and strings play a similar melodic line, while the trumpet part is mostly silent. The string parts are marked with 'arco' (arco) and 'arco' (arco).

Reducida orquestalmente a trio de cuerdas la sección A de la pieza inicia un desarrollo contrapuntístico de este señuelo –paráfrasis- intermitente; es la historia narrada por Fernández y su postura crítica frente a la ciudad. Sin embargo, su diseño compositivo comprende también una transición paulatina hacia una ciudad “más afable” que pese a todo es la ciudad luz; Hay entonces una sensación de transición en el color que parte de una tímbrica oscura –registro grave en las

¹⁰SILVA, José Asunción. De Sobremesa. Imprenta nacional. 1996.

cuerdas- hacia una sonoridad brillante que supone el desarrollo de la segunda sección o trio.



Musical score for Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 3/4 time and features a dynamic marking of *p* (piano). The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The Violin part is in the treble clef, the Viola in the alto clef, and the Violoncello in the bass clef. The score shows a melodic line in the Violin and a more rhythmic, harmonic accompaniment in the Viola and Violoncello.



Musical score for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl Bb), and Trombone in B-flat (Tpt Bb.). The score is in 3/4 time and features a dynamic marking of *p* (piano). The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The Flute part is in the treble clef, the Clarinet in B-flat in the alto clef, and the Trombone in B-flat in the bass clef. The score shows a melodic line in the Flute and a more rhythmic, harmonic accompaniment in the Clarinet and Trombone.

La novela se desarrolla en la misma ciudad pese a los abruptos cambios, es necesario entonces citar esta pieza puesto que evidencia el contexto desordenado y lujurioso del entorno en que vivió Silva en sus últimos años, es una analogía con Bogotá, y su pacata sociedad que sin embargo portaba una apariencia recta y escrupulosa que, a pesar de todo, le llevó al olvido.

Hacia el final de la pieza hay un preliminar al epílogo: después de meses de la desesperada búsqueda de Helena se devela su repentina muerte que finaliza la novela.

7. EPÍLOGO

“¿Muerta tú?, ¿convertida tú en un esqueletito negro que se deshace? (...) ¿Muerta tú?... no, tú no puedes morir (...)”.

El epílogo de la novela dilucida la desaparición de Helena; ha muerto -¡tísica!- muy lejos de conocerse su paradero. Es necesario—entonces- ligar de esta manera la figura de Helena a la de María.

La pieza se inicia con la muerte de Helena; “Le Cercle magique”.

Figura 26. Paráfrasis Le Cercle magique.

The image displays a musical score for the piece "Le Cercle magique". The score is arranged in a standard orchestral format with seven staves. From top to bottom, the instruments are: Flute, Clarinet in Bb, Trumpet in Bb, Piano (grand staff), Violin, Viola, and Cello. The music is in 3/4 time and B-flat major. The Flute and Clarinet parts feature melodic lines with red phrasing slurs and are marked with a piano dynamic (*pp*). The Violin and Viola parts include dynamic markings for *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco), with a *pp* marking under the *arco* section. The Piano and Cello parts are mostly silent, indicated by rests. The tempo is marked as "lento" with a quarter note equal to 70. The score is presented on a light yellow background.

Construida bajo la hipótesis de que el epílogo no sólo concluye la novela sino que además suscita el suicidio del poeta la pieza se constituye formalmente de la siguiente manera:

Tabla 8. Estructura Formal

Muerte de Helena (A)	Puente	De vuelta a la estancia (B)	Ascensión de José (C)	Fine (Leit motiv)
8 Comp. (1-8)	Comp. (9-13)	1' 30" aprox.	2' aprox.	20" aprox.

Es evidente la relación literaria -en cuanto a la prosa- entre el comienzo de la novela y el final; desde la gasa y encajes hasta la semioscuridad carmesí del aposento. Es de vuelta a la estancia donde se evidencia de nuevo –como en el prelude- la búsqueda de la luz en una sala aparentemente tranquila. Sin embargo la reunión no concluye con la lectura de la bitácora: mi hipótesis personal sugiere que posterior a la despedida de los invitados, de esa noche de Mayo, José Asunción Silva decide quitarse la vida. En este sentido “De sobremesa” –música programática- finaliza la historia con la muerte del poeta en medio de frágiles tazas de China y el humo de cigarrillos turcos:

Figura 27. La despedida concluye con el suicidio.

The image shows a page of a musical score for a symphony. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Timpani (Timp.). The score is written in standard musical notation with treble and bass clefs. Above the Flute staff, there are circled numbers 5, 1, and 2, with '20°' and '10°' indicating dynamic or performance markings. A green box highlights a melodic line in the B♭ Tpt. and Vla. parts. The score ends with a sharp timpani stroke.

Todo fenece con un golpe del timbal que imita el fatal disparo suicida en el corazón por parte del poeta.

Posteriormente aparece una sección intitulada ascensión de Silva. A través de la riqueza tímbrica de la percusión se pretende suscitar una atmosfera estática que se construye por medio del diálogo entre idiófonos; todo está construido bajo la masa sonora distinguida por sonajeros y palos de agua que dibujan una solaz ascensión.

Figura 28. Ascensión.

The image shows a musical score for the piece "Ascensión". The score is arranged in a vertical stack of staves for the following instruments: Flute (Fl.), Clarinet Bb (Cl Bb), Trumpet Bb (Tpt. Bb), Piano (Pno.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Timpani (Timp.). The Flute and Clarinet parts are marked with a dynamic of *p* and the instruction "Palo de agua". The Trumpet part has a dynamic of *mf* and a box containing the instruction "Gong". The Violoncello part has a dynamic of *p* and a box containing the instruction "Piso sus". The Timpani part has a dynamic of *mf* and a box containing the instruction "Piso sus sul timpani". A vertical dashed line is drawn through the score, indicating a specific point in time. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs, and various dynamic markings and performance instructions.

Todos los instrumentistas tocarán la ascensión de José Silva en un aparente estatismo. Seguida de la lectura del orador se finaliza la suite con el leitmotiv en el cello de modo que la oscuridad retome la estancia “Bailando una ronda fantástica como un cuento de hadas”.

11. CONCLUSIÓN

Es fundamental la concientización, por parte de todos los artistas que conformaron el proyecto, frente a la construcción de la historia: Todos son parte de ella y convergen a contarla con la mayor veracidad posible. El montaje se convierte en un espacio para la dilucidación de cualquier evento acaecido.

Pese a que la realidad tangible está presente a cada momento es evidente la necesidad de transgredirla; dilatar tiempos, expandir atmósferas, divagar en cuanto a la importancia de las cosas –aparentemente- simples, capturar impresiones y hasta tergiversarlas para dar sustento a la creación que deviene en subjetivos juicios musicales; de este modo se construyó una suite que deambula entre lo cierto y lo posible. Fue la mirada que construimos, entre todos, de una sobremesa peregrina entre lo verosímil y la ficción.

BIBLIOGRAFÍA

ADLER, Samuel. Study of orchestration. Norton and company. 1989.

BACHELARD, Gastón. Instante poético instante metafísico. Fondo de cultura económico. 1982.

CARMONA Oscar. “Ur-Sprung” (Salto hacia el origen). Tesis. (Licenciado en composición). Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes 2004.

COPLEY, Evan. Harmony –Baroque to contemporary-. Stipes’ publishing company. 1991.

EASE, Ted. Jazz composition -Theory and practice- .Berkleepress. 1989.

LOCATELLI, Ana María. La notación de la música contemporánea. Ricordi 1972

LÓPEZ, Julio. La música de la modernidad (de Beethoven a Xenakis), Editorial del hombre 1984.

ORJUELA, Héctor. José Asunción Silva –Obra completa- . Edición del centenario. 1996

PAYNTER, John. Sonido y estructura. Akal ediciones.1999.

PISTON, Walter. Orchestration.Real musical.1990.

SILVA, José Asunción. De Sobremesa. Imprenta nacional. 1996.

BANCO DE PARTITURAS

Referencia textual:

“Cuadros de una exposición” –Modest Músorgski-

“Der Tod” –Anton Von Webern-

“Le Cercle Magique” –Manuel de Falla-

“Sous le ponts de Paris” –Vincent Scotto-

Referencia externa:

Cinco piezas para Orquesta –Anton Von Webern-

Children´s Corner –Claude Debussy-

Claves -Juan Carlos Marulanda-

Concierto para oboe y doble orquesta de cuerdas –Blas Atehortúa-

Concierto para órgano “El cuco y el ruiseñor” – Georg Friedrich Haendel-

El pájaro de fuego –Igor Stravinsky-

La Bella molinera –Franz Schubert-

Ludus Tonalis –Paul Hindemith-

Psappha –Iannis Xenakis-

Septeto –Igor Stravinsky-

Sinfonía Fantástica –Hector Berlioz-

String Quartet –Witold Lutoslawski-

A Survivor from Warsaw –Arnold Schoenberg-

Unity capsule for flute solo -Brian Ferneyhough-

Vertical songs –Toshio Hosokawa

ANEXOS

La lista de anexos está derivada de los textos que se declaman en el “Preludio” y el “Episodio Orloff”, de este modo constituyen versos del autor de la novela así como textos pertinentes dentro del contexto programático.

Anexo 1:

“Recogida por la pantalla de gasa y encajes, la claridad tibia de la lámpara caía sobre el terciopelo carmesí de la carpeta, y al iluminar de lleno tres tazas de China, doradas en el fondo por un resto de café espeso, y un frasco de cristal tallado, lleno de licor transparente entre el cual brillaban partículas de oro, dejaba ahogado en una penumbra de sombría púrpura, producida por el tono de la alfombra, el resto de la estancia silenciosa.”

Anexo 2:

“Con el aumento de la luz fue visible el grupo que guardaba silencio: el fino perfil árabe de José Fernández, la fisonomía plácida de Juan Rovira, y la cara enjuta y grave de Oscar Sáenz. Juntos parecían perdidos en una meditación interminable.”

Anexo 3:

“Después de buscar en uno de los rincones oscuros del cuarto, donde sólo se adivinaba entre la penumbra rojiza la blancura de un ramo de lirios y de apagar las luces del candelabro, puso sobre el terciopelo de la carpeta un libro cerrado, se quedó mirándolo por unos momentos. Después de hojearlo por largo rato leyó así a la luz de la lámpara (...).”

Anexo 4:

“El 22 por la tarde me fui a verla, a pedirle una taza de té y a llevarle una miniatura encantadora, montada por Bassot, en un círculo de diminutas perlas rosadas. Me

abrió la camarera y al verme hizo una mueca extraña, de burla, de alegría, de miedo, un gesto extravagante que me lo sugirió todo. Al hacer saltar la puerta de la alcoba que se deshizo al primer empujón brutal, y cedió rompiéndose, un doble grito de terror me sonó en los oídos y antes de que ninguna de las dos pudiese desenlazarse, había alzado con un impulso de loco duplicado por la ira, el grupo infame...” “(...) Sentí a continuación los más desgarrantes tormentos, los huesos molidos, náuseas mortales, y un horror del espíritu que no podrían exceder las horas del nacimiento o la muerte. Después estas agonías empezaron a ceder rápidamente, y volví en mí como si saliera de una grave enfermedad. Había algo extraño en mis sensaciones, algo indescriptiblemente nuevo y, por su novedad misma, increíblemente placentero (...)”

Anexo 5:

“La primera vez que encontré a la de Roberto en casa de Lelia, la monstruosa sospecha se me clavó en la imaginación. Alta, huesosa, delgada, los ojos ardientes, el seno sin relieve, calzada y vestida con estilo masculino y con algo hombruno en toda ella, (...)” “(...) los que habéis llevado en el corazón el túmulo de un Dios ni en las manos la sangre de un homicidio, los que no comprendéis el horror de la conciencia ante el universo; los que no sentís el gusano de la cobardía que os roe sin cesar las raíces del ser, los que no merecéis ni un honor supremo ni una suprema ignominia: (...)” “(...) en el bozo que le sombrea el labio delgado, en los ademanes bruscos, en la voz de modulaciones graves, la italiana me fue odiosa sólo al verla... - Quién es por qué la tratas?- le pregunté a la Orloff-. (...)” “(...) Los que no habéis gemido de horror y de pavor como entre duras barras, en los brazos férreos de una pasión inicua, mientras se quema el alma en fulgor iracundo, muda, lúgubre, vaso de oprobio y lámpara de sacrificio universal, ¡vosotros no podéis comprender el sentido doloroso de esta palabra: UN HOMBRE!

Anexo 6:

“El paciente:

Doctor un desaliento de la vida que en lo íntimo de mí se arraiga y nace, el mal del siglo... el mismo mal de Werther De Rolla, de Manfredo y le Leopardi. Un cansancio de todo un absoluto desprecio por lo humano... un incesante renegar de lo vil de la existencia (...)

El médico:

-Es cuestión de régimen: camine de mañanita, duerma largo, báñese; beba bien; coma bien; cuídese mucho, ¡lo que usted tiene es hambre!...”

Anexo 7:

“¿Quién salió de aquí? –pregunté nervioso- . ¿Ángela de Roberto, no es cierto?... –sí...- contestó con su tranquilidad inalterable. ¿Y por qué la recibes si sabes que me es odiosa? –dije sin poderme contener-. Porque me gusta (...)”

“Mi felicidad (...) ¡Dios mío! Qué fácil que las líneas anteriores la leyera en una prisión, detenido por haber asesinado a una de las hetairas de más renombre de la Babilonia moderna (...)” “(...) La había tirado al suelo, sobre la piel de oso negro que esta al pie del lecho, y la golpeaba furiosamente con todas mis fuerzas, arrancando gritos y blasfemias (...) no sé cómo saqué de la vaina de cuero el puñalito toledano damasquinado y cincelado como una joya que llevo siempre conmigo y lo enterré siete veces en la carne blanda (...)”

Anexo 8:

“(...) Debo de haberla mirado durante cerca de un minuto, hundido como estaba en el atontamiento de la sorpresa, antes de que el terror se despertara en mi pecho, tan súbito y estremecedor como el estruendo de los címbalos; y saltando de la cama; corrí en mi inexorable huida (...)”

Anexo 9:

“Frente de la hoja de papel en que escribo esta el telegrama de Marinoni desplegado lo he leído veinte veces y he necesitado dos horas de reflexión para despertarme de la sangrienta pesadilla. <<Puede volver, dice, la policía ignora todo...>>.”