

# Alegoría tonal, arborescencia y multiplicidad céntricas e intertextualidad en *Simurg* de Lavista



Hebert Vázquez  
Escuela de Artes, Universidad Michoacana (UMSNH)  
Composición, México

La clase de conjunto [0167]<sup>1</sup>, una de las sonoridades más características de la música que Mario Lavista compuso durante la década de los 80, es controlada parcialmente en *Simurg* por un sistema cerrado de enlaces normativos. Por lo demás, la pieza posee una sutil trama de conflictos céntricos entre clases de alturas en la que las funciones tradicionales de dominante y tónica, sugeridas por medio de la alegoría tonal, tienen asignado un papel destacado. Al ser interpelada desde la perspectiva céntrica, resulta evidente que la clase de conjunto [0167] actúa como elemento jerárquico y centralizador al servicio de la arborescencia en su pugna estructural con una multiplicidad que constantemente la desterritorializa. La circularidad formal de la obra no busca resolver el conflicto.

*Simurg* surge a partir de un encargo del distinguido pianista y compositor alemán Gerhart Muench (1907-1988), que radicó en México desde 1953 hasta su muerte. Se trata de una obra cuya composición le exigió mucho esfuerzo a Mario Lavista. Esto se debe, por una parte, a la dificultad de componer para el piano (al ser pianista él mismo es muy sensible, aun en la actualidad, al peso que impone el extraordinario repertorio histórico del instrumento), pero también al hecho de haberse planteado el reto de que la obra reflejara algún aspecto personal de Muench como, por ejemplo, su gesto interpretativo. Lavista dedicó dos años completos a la composición de *Simurg* y llegó a desechar dos versiones terminadas, por considerarlas inadecuadas. El compositor estaba tan conciente, desde el inicio, de la dificultad del proyecto, que inclusive trabajó simultáneamente en otras obras que sabía que le opondrían menos resistencia.<sup>2</sup>

Para Mario Lavista, todo en torno a *Simurg* remitía a pájaros. Por un lado estaba la relación del propio Muench con los pájaros a través del poema LXXV de los Cantos, de Ezra Pound, en el que el poeta se refiere al compositor alemán en los siguientes términos:

¡Del Flegetón!  
del Flegetón,  
Gerhart  
¿emerges y vienes del Flegetón?  
con Buxtehude y Klages en tu mochila, con el  
Ständebuch de Sachs en tu equipaje  
—no de un pájaro sino de muchos

Esta última frase es empleada por Lavista como epígrafe a la partitura de *Simurg*.

<sup>1</sup> La clase de conjunto es una familia de conjuntos de clases de alturas relacionados entre sí por medio de la transposición y/o la inversión. Todos los miembros de una misma clase de conjunto poseen una sonoridad muy similar, ya que presentan el mismo contenido de intervalos no ordenados (clases de intervalos).

<sup>2</sup> Entrevista realizada al compositor el 27 de junio de 2005 por el autor de este artículo, a la que se hará referencia en el texto como "entrevista 2005".

Por otro lado, se encontraba también la influencia de Borges, a quien Lavista considera el más grande autor de lengua española del siglo XX. En *El acercamiento a Almotásim* (Borges, 1936), el escritor argentino se refiere a ciertos textos apócrifos entre los que incluye el *Coloquio de los pájaros* (*Mantiq al-Tayr*), libro verdadero del místico persa Farid al-Din Abú Talib Muhámmad ben Ibrahim Attar (ver también *El Simurgh* y *el águila* en Borges, 1982). El resumen del poema es el siguiente:

El remoto rey de los pájaros, el Simurg, deja caer en el centro de la China una pluma espléndida; los pájaros resuelven buscarlo, hartos de su antigua anarquía. Saben que el nombre de su rey quiere decir treinta pájaros; saben que su alcázar está en el Kaf, la montaña circular que rodea la tierra. Acometen la casi infinita aventura; superan siete valles, o mares; el nombre del penúltimo es Vértigo; el último se llama Aniquilación. Muchos peregrinos desertan; otros perecen. Treinta, purificados por los trabajos, pisan la montaña del Simurg. Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos (Borges, 1936).

Para Lavista, la alegoría del relato gira en torno a cómo pasamos la vida buscando nuestra propia identidad. El compositor trató de reflejar esa búsqueda a través de la aplicación de un sistema armónico que no tuviera muchos caminos por dónde seguir; que al echar a andar su propia maquinaria se cerrara sobre sí mismo, de manera circular (metáfora de los pájaros que se encuentran a sí mismos en su búsqueda del *Simurg*) (entrevista 2005). La circularidad del sistema es ilustrada en el Ejemplo 1: el conjunto de clases de alturas  $X = \{3, 4, 9, A\}$  desemboca en sí mismo si se le somete a seis transposiciones consecutivas al intervalo 1 ( $T_1$ ).<sup>3</sup>

VÉASE EJEMPLO 1. EL SISTEMA CIRCULAR DE SIMURG

El ámbito reducido de acción de  $X$  se deriva de la clase de conjunto (C.C.) a la que pertenece.  $X$  es miembro de la C.C. [0167], que posee un grado de simetría de 4, por lo que contiene únicamente 6 (24/4) conjuntos de c.a. (los conjuntos  $X, T_1X, T_2X, T_3X, T_4X$  y  $T_5X$  del Ejemplo 1).<sup>4</sup> La C.C. [0167] probablemente represente la sonoridad más característica de la música compuesta por Mario Lavista durante la década de los 80. El compositor la emplea por primera vez en una obra temprana, el cuarteto de cuerdas *Diacronía* (1969),

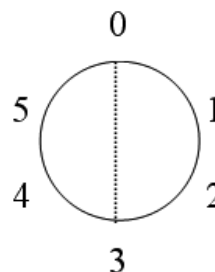
<sup>3</sup> El espacio de clases de alturas es circular, es decir, sin registro, y cada c.a. (clase de altura) es representada por medio de un entero, con Do = 0, Do sostenido = 1, ..., Si bemol = 10 (representado con la letra A), Si natural = 11 (representado con la letra B). El operador de transposición en este espacio se expresa como  $T_n$  (transposición al intervalo  $n$ ). Dada una c.a.  $x$ ,  $T_n(x) = x + n \pmod{12}$ . Para mayor detalle, ver Morris 1991, pp. 2 y 6-7.

recurre a ella en la actualidad, si bien ocasionalmente (entrevista 2005).<sup>5</sup>

Dado el alto grado de simetría de  $X$ , que ocasiona que sólo pueda ser transportado a 5 intervalos diferentes, resultará útil considerar las transposiciones del conjunto dentro de la aritmética módulo 6, con la que se obtiene la siguiente conversión:

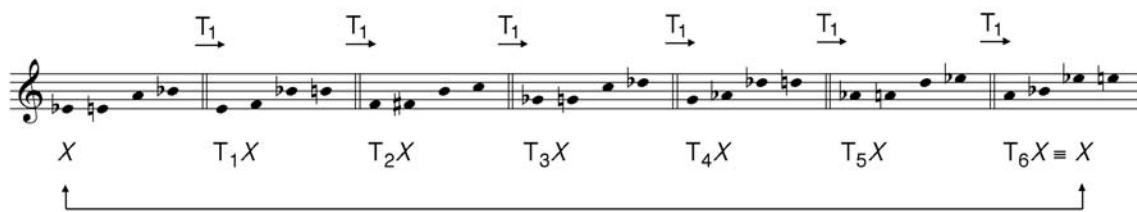
	Mód. 12		Mód. 6
$T_0, T_6$	$\equiv$		$T_0$
$T_1, T_7$	$\equiv$		$T_1$
$T_2, T_8$	$\equiv$		$T_2$
$T_3, T_9$	$\equiv$		$T_3$
$T_4, T_A$	$\equiv$		$T_4$
$T_5, T_B$	$\equiv$		$T_5$

En el módulo 6 la operación  $T_3$  produce un doble mapeo entre los conjuntos de c.a. a los que relaciona, como sucede con  $T_6$  en el módulo 12, ya que divide a la expresión geométrica de dicho módulo en dos recorridos equidistantes, 0, 1, 2, 3 y 3, 4, 5, 0:



<sup>4</sup> El grado de simetría de un conjunto de c.a. está dado por el número de operaciones (transposiciones e inversiones, es decir, operadores  $T_n$  y  $T_nI$ ) que producen invariancia total en el mismo. Todo conjunto de c.a. poseerá al menos un grado de simetría de 1, debido al caso trivial de la invariancia producida por  $T_0$ . Por definición, pertenecerán a una misma C.C. todos aquellos conjuntos de c.a. que se relacionen entre sí a través de  $T_n$  y/o  $T_nI$ . De esta manera, toda C.C. puede ser asociada al grado de simetría de sus conjuntos de c.a. El número de miembros de una C.C. está determinado por la expresión  $24/S$ , en donde  $S$  representa el grado de simetría de cualquiera de sus conjuntos de c.a. En el caso del conjunto  $X = \{3, 4, 9, A\}$  de *Simurg*, las operaciones que producen invariancia total son  $T_0, T_6, T_1I$  y  $T_7I$ .

<sup>5</sup> No quisiera que el lector se quedara con la impresión de que la C.C. [0167], personificada por los conjuntos de la forma  $T_nX$ , es la única sonoridad representativa de *Simurg*. La complementan varios conjuntos de c.a. relacionados con la colección de tonos enteros (C.C. [02468A]), que contribuyen de manera importante a crear el ambiente postimpresionista que caracteriza a la pieza. Estos conjuntos son de dos tipos:  
a) Conjuntos cuyas C.C. están incluidas en forma abstracta en la colección de tonos enteros.  
b) Conjuntos obtenidos a través de la "contaminación", por medio de una nota ajena, de algunos de los subconjuntos abstractos de la colección de tonos enteros.  
Todas estas sonoridades son revisadas en detalle en "Simurg y Ficciones: un análisis comparativo", trabajo inédito del que se deriva el presente artículo.



$$X = T_6X = \{3, 4, 9, A\}; T_1X = \{4, 5, A, B\}; T_2X = \{0, 5, 6, B\}; T_3X = \{0, 1, 6, 7\}; T_4X = \{1, 2, 7, 8\}; T_5X = \{2, 3, 8, 9\}$$

EJEMPLO 1. EL SISTEMA CIRCULAR DE SIMURG.

Pongamos por caso particular el conjunto  $X$ :  $T_4X = T_3(T_1X)$  (mód. 6), lo que implica que también  $T_1X = T_3(T_4X)$  (mód. 6). Mario Lavista diseñó dos tipos de movimientos normativos para enlazar conjuntos de c.a. en *Simurg*, mismos que se muestran en el Ejemplo 2.

VÉASE EJEMPLO 2. ENLACES NORMATIVOS ENTRE CONJUNTOS DE LA FORMA  $T_nX$

Empecemos por señalar que el propio conjunto  $X$  (ubicado en la parte superior izquierda del ejemplo) fue concebido por el compositor en forma de dos quintas justas armónicas (intervalo 7) dispuestas a distancia de tritono (intervalo lineal 6).<sup>6</sup>

El primer tipo de enlace se produce al transportar a  $X$  a la quinta justa. Nótese lo orgánico del enlace: la operación normativa  $T_7$  (para nosotros  $T_1$  (mód. 6)) es generada a partir del mismo intervalo 7 que define las díadas armónicas de  $X$ . A través de la aplicación reiterada de esta operación es posible recorrer el ciclo completo de formas  $T_nX$ , como se aprecia en los pentagramas que conforman la columna izquierda del Ejemplo 2, cuyo punto de partida (el conjunto  $X$ ) se ubica en la parte superior y el de arriba (el propio conjunto  $X$  que completa el ciclo) en la inferior.  $X$  admite únicamente dos tipos de invariancia en la transposición: o bien mantiene dos notas comunes o renueva todos sus elementos.  $T_1$ , nuestro primer enlace normativo, es del primer tipo. En el esquema del Ejemplo 2 las notas comunes operan de la siguiente manera:  $T_1$  relaciona a la nota superior de la primera díada del conjunto de partida con la nota inferior de la primera díada del conjunto de arriba, haciendo lo mismo con la segunda díada (en la parte izquierda del ejemplo se muestran las c.a. comunes que genera cada enlace vía  $T_1$ ).

<sup>6</sup> La distribución interna de los intervalos de los elementos de  $X$  y sus transposiciones, expuesta en el Ejemplo 2, tiene como objetivo acercarnos a la construcción teórica germinal de dicha sonoridad en el imaginario lavistiano, pero no es representativa de su aplicación musical en *Simurg*. En la obra, los conjuntos  $T_nX$  admiten innumerables distribuciones y registros, de acuerdo a las necesidades expresivas y estructurales del autor. Es justamente por eso, para conferirle plasticidad como herramienta analítica, que hemos clasificado al conjunto en el espacio-c.a., que no es sensible al registro.

El segundo enlace normativo opera por medio de  $T_3$  (transposición a la tercera menor). Este tipo de enlace no genera notas comunes entre los conjuntos a los que relaciona entre sí (recordemos que  $T_3$  en el módulo 6 produce un doble mapeo, lo que se expresa en el Ejemplo 2 con una flecha horizontal doble), es decir que se trata de un enlace más "dinámico" o de mayor "contraste" que  $T_1$ .<sup>7</sup>

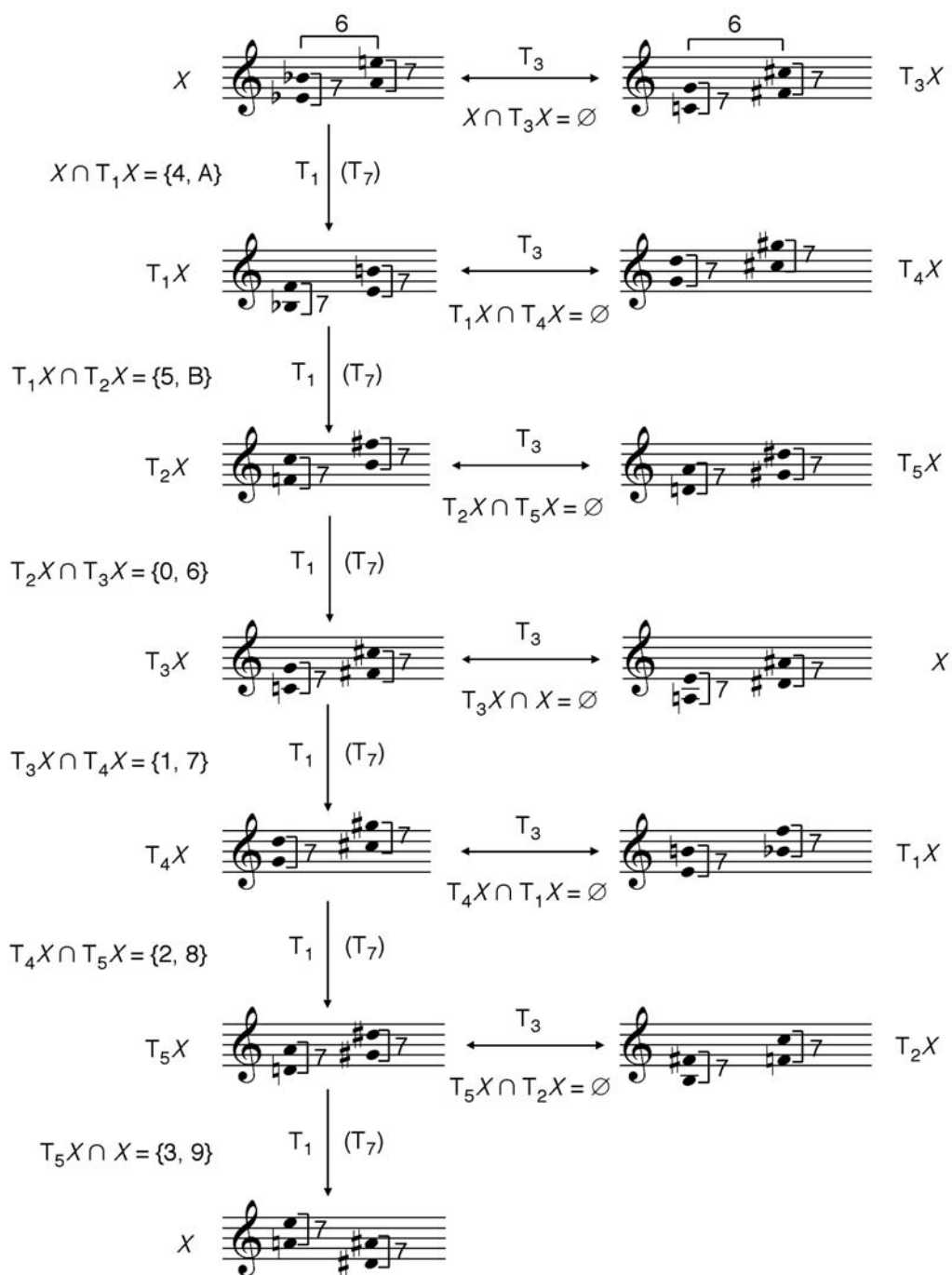
Resulta interesante constatar que el compositor agota, en sus dos únicos enlaces normativos, el total de posibilidades de notas comunes en la transposición que ofrecen los conjuntos miembros de la C.C. [0167].

No deja de sorprender, dada la flexibilidad de los procedimientos compositivos de Mario Lavista, el hecho de que la mayoría de los conjuntos  $T_nX$  de *Simurg* cumplan con la normatividad de encadenamiento establecida en el Ejemplo 2.<sup>8</sup> Por supuesto, existen también algunos enlaces libres e inclusive zonas de incertidumbre en lo que concierne a las conexiones armónicas, dada la poca densidad con la que los miembros de la C.C. [0167] pueblan algunas porciones de la obra.

Antes de ejemplificar la aplicación de los enlaces normativos cuenta, entre otras obras, con *Canto del Alba* (1979), para flauta amplificadas y *Cante* (1980), para dos guitarras amplificadas. La primera de estas dos piezas, delicada e introspectiva, inaugura una orientación estilística en la música de concierto  $T_1X$  y  $T_3X$ , vale la pena hablar un poco acerca de la importancia del timbre instrumental en la producción lavistiana.

<sup>7</sup> Wagar (1984, pp. 73-75) contiene una breve descripción de nuestros dos tipos de enlaces normativos así como de su relación con algunos fragmentos de Ficciones.

<sup>8</sup> Lavista no desarrolla sus ideas compositivas en un sentido tradicional. La forma la concibe como un todo dividido en partes. Estas partes son permutadas libremente al componer para crearles un pasado y un futuro diferentes. El proceso compositivo de Lavista se lleva a cabo, por tanto, en bloques: nunca está seguro de estar componiendo el comienzo, el medio o el final. Además afirma tenerle totalmente sin cuidado. Simplemente compone bloques sonoros y después los permuta para decidir qué orden tendrían finalmente en la pieza (entrevista 2005).



EJEMPLO 2. ENLACES NORMATIVOS ENTRE CONJUNTOS DE LA FORMA T<sub>N</sub>X

En nuestro país, la década de 1980 estuvo dominada por los extraordinarios hallazgos tímbricos de Mario Lavista. Para cuando el compositor emprende el trabajo de *Simurg* ya mexicana, gracias al papel protagónico que le confiere a los recursos instrumentales no tradicionales, como los multifónicos, los armónicos naturales, el cantar y tocar simultáneamente, los cuartos de tono, digitaciones “falsas”, *whistle tones* y *glissandos*. *Cante*, por su parte, emplea de manera generosa las cuerdas cruzadas (especie de suave sonido de gong), los armónicos naturales y los *glissandos* microtonales ascendentes (obtenidos al tirar de la cuerda en sentido perpendicular al diapasón). Llama la atención, por lo tanto, que *Simurg* carezca de una exploración similar, como el trabajo “sobre las cuerdas del piano” o la preparación a la John Cage, por ejemplo. Curiosamente, esto no se debió a la voluntad del compositor, quien efectivamente tenía contemplado algún tipo de intervención en el instrumento, sino a que Muench dejó muy claro en cuanto se habló del asunto, que la pieza tendría que desarrollarse íntegramente sobre el teclado, si es que verdaderamente se pretendía que él la tocara (entrevista 2005).

Siendo la expresión tímbrica una de las principales preocupaciones de Mario Lavista, era de suponer que ésta no quedara excluida del nuevo proyecto compositivo. Y, efectivamente, dada la restricción impuesta por quien le encargara la obra, el compositor decide adoptar una técnica de *polifonía de color* en la que el teclado es empleado en forma de diversos registros simultáneos, suficientemente alejados entre sí para que resulten fácilmente perceptibles, de manera que cada uno de ellos exprese su propia personalidad tímbrica. Con el propósito de hacer más evidente esta intención del compositor, en los ejemplos 3 y 4, se ha dispuesto la partitura de *Simurg* en tres niveles de registro, el nivel agudo (N.a.), medio (N.m.) y grave (N.g.).<sup>9</sup>

Retomemos ahora los enlaces normativos entre sonoridades  $T_nX$  del Ejemplo 2, para ilustrarla con un fragmento de la obra. El pasaje en cuestión se encuentra saturado por conjuntos  $T_nX$ , cuyos enlaces vía  $T_1$  y  $T_3$  nos permiten movernos libremente de manera lineal (salvo en el caso del encadenamiento no normativo  $T_3X-T_3X-T_1X$  localizado en los dos primeros compases del segundo sistema) y vertical (tercer compás del segundo sistema). Se aprecia que los enlaces suaves, con notas comunes, prevalecen sobre los abruptos (ocho transiciones  $T_1$  contra tres  $T_3$ ). La reducción analítica que acompaña al Ejemplo 3 muestra cómo en los cc. 2 a 4 del sistema superior, nivel medio, el compositor

aprovecha las notas comunes entre los conjuntos  $T_1X$  y  $T_2X$  (las c.a. 5 y B) para fijarlas en las voces extremas de los acordes, al tiempo que las dos notas internas realizan un bordado ascendente paralelo, matizando delicadamente el color armónico. Los enlaces son ornamentados en la superficie a través de un intercambio de voces (i.v.) entre las c.a. 4 y 5 (Mi y Fa), al interior de los dos conjuntos  $T_1X$ .

VÉASE EJEMPLO 3. ENLACES NORMATIVOS  $T_1$  Y  $T_3$  ENTRE CONJUNTOS DE LA FORMA  $T_nX$  (MARIO LAVISTA, *SIMURG*, PARA PIANO, CC. 62-71)

El proceso compositivo de Lavista no es lineal (ver nota 8). Por lo tanto en *Simurg*, como en la mayor parte de la música del compositor, resultaría absurda la búsqueda de una estrategia global que dirija progresivamente los materiales hacia puntos culminantes (momentos de clímax) en la estructura profunda. Lavista procede empleando “un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectivo, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga” (Deleuze y Guattari, 1980, p. 26), como lo atestigua su técnica de permutación modular. En otras palabras, su música no se fundamenta en el principio de desarrollo, noción paradigmática del pensamiento musical en occidente. Lo que escuchamos en ella, en cambio, es una delicada deriva de materiales diversos, “una antigenealogía, una memoria corta o antimemoria” (Deleuze y Guattari, 1980, p. 26). Sin embargo esto no debe hacernos pensar que el discurso lavistiano está exento de conflictos internos; todo lo contrario, éstos se ofrecen frecuentemente como los principales impulsores del flujo musical. Se trata con todo, de conflictos subrepticios, suscitados a nivel de las resonancias estructurales, del centrismo.<sup>10</sup>

VÉASE EJEMPLO 4. *SIMURG*, PARA PIANO, DE MARIO LAVISTA: ARBORESCENCIA Y MULTIPLICIDAD CÉNTRICA

En el Ejemplo 4 se puede apreciar que la repetición de un segmento  $X$  en los dos compases iniciales de *Simurg* (nivel grave) establece una alegoría de las funciones básicas de dominante y tónica de la música tonal, marcadas como (V) y (I), respectivamente.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Los niveles de registro han sido fijados con base en los siguientes principios: a) Flexibilidad de registro, b) Fusión de niveles adyacentes, c) Fisión de un nivel en niveles adyacentes, d) Inmersión al nivel contiguo inferior y e) Ubicación mnemónica del registro único. Todos estos procedimientos son explicados en detalle en “*Simurg* y Ficciones: un análisis comparativo”.

<sup>10</sup> El centrismo se refiere a la creación de centros de reposo en contextos atonales, esto es, aquellos que son ajenos a la jerarquía funcional de la música tonal, cuya función de estabilidad está representada por la tónica. Se puede conseguir que una altura o c.a. (o varias simultáneamente) sea céntrica a través de la duración, la repetición, la dinámica, la textura, la orquestación, etc.

<sup>11</sup> Un segmento es un conjunto ordenado de alturas o de clases de alturas. A diferencia de lo que ocurre con el conjunto (no ordenado por definición), en el segmento la repetición de alturas o clases de alturas es significativa. Los segmentos, al igual que los conjuntos, se representan por medio de letras mayúsculas con la particularidad de que éstas suelen ir subrayadas y sus elementos encerrados entre ángulos (<•>).

The image displays a musical score for 'Simurg' by Mario Lavista, divided into three systems. The notation includes treble and bass staves for the piano part, and a vocal line (N. a.) in the second system. The score is annotated with various tonal and structural markers: T<sub>1</sub>, T<sub>2</sub>, T<sub>3</sub>, T<sub>1</sub>X, T<sub>2</sub>X, T<sub>3</sub>X, T<sub>4</sub>X, and T<sub>5</sub>X. Performance instructions such as 'rubato', 'poco', 'a tempo', 'allargando', 'delicato', 'molto rit.', and 'rit.' are present. A 'reducción analítica (N.m.)' is provided below the first system, showing a simplified harmonic structure with a 'bordado' (ornament) indicated. The score concludes with a note about the removal of a staff in the final measures for analytical purposes.

NOTA: EN LOS DOS ÚLTIMOS COMPASES DEL EJEMPLO SE HA ELIMINADO UN CUARTO PENTAGRAMA SITUADO EN EXTREMO INFERIOR DEL REGISTRO GRAVE, POR NO APORTAR ELEMENTOS QUE CONTRIBUYAN AL ANÁLISIS DEL FRAGMENTO.

EJEMPLO 3. ENLACES NORMATIVOS T<sub>1</sub> Y T<sub>3</sub> ENTRE CONJUNTOS DE LA FORMA T<sub>n</sub>X  
(MARIO LAVISTA, SIMURG, PARA PIANO, CC. 62-71)

The image displays two musical staves with detailed annotations. The top staff is for piano, starting with the tempo marking "Andante misterioso (♩ = ca. 88)". It features dynamic markings such as *ff*, *mf*, *f*, and *pp*, along with performance instructions like "decejo" and "rall.". The bottom staff is for violin, with dynamic markings like *pp* and *p*, and the instruction "a tempo, stringendo fino al Violento con brío".

Below the piano staff, there are labels for "Nivel agudo", "Nivel medio", and "Nivel grave". Underneath these, there are pairs of letters (I) and (V) indicating tonal levels. A bracketed section is labeled "alegoría tonal (altura 3<sub>3</sub> céntrica)".

Below the violin staff, there are similar (I) and (V) labels and a bracketed section labeled "autómata centralizador".

The second part of the image, separated by a dashed line, is labeled "(stringendo)". It shows three staves: N. a. (Violin), N. m. (Viola), and N. p. (Cello/Double Bass). The N. a. staff has dynamic markings *pp*, *p*, *mf*, *ff*, and *f*. The N. m. staff has *mp* and *f*. The N. p. staff has *p*, *mp*, and *mf*. A "línea de fuga" (fugue line) is indicated with a triangle and the formula  $0, 1 \in T_3X$ . Labels (I) and (V) are placed below the staves, and a bracketed section is labeled "autómata centralizador (continuación)".

EJEMPLO 4. SIMURG, PARA PIANO, DE MARIO LAVISTA:  
ARBORESCENCIA Y MULTIPLICIDAD CÉNTRICA

(stringendo)

N. a.

N. m.

N. g.

línea de fuga (continuación)

$T_3X$

$1 \in T_3X$

$0, 1, 6 \in T_3X$

autómata centralizador (continuación)

(I) (V) (I) (V) (I) (V)

Violento con brio ( $\text{♩} = \text{ca. } 100$ )

Meno mosso ( $\text{♩} = \text{ca. } 88$ ) poco rall.

catando

largo

N. a.

N. m.

N. g.

desterritorialización de la centricidad sobre la c.a. 3

EJEMPLO 4. (CONT)



**Più mosso** ( $\text{♩} = \text{ca. } 92$ )  
*cov espressione*

14 *delicata* *p* *mf* *c.a. 1* *mp* *p* *poco rall.*

conflicto de territorialización céntrica entre las c.a. 1 y 7

N. a.  
 N. m.  
 N. g.

19 *Meno mosso* ( $\text{♩} = \text{ca. } 84$ ) *Più mosso* ( $\text{♩} = \text{ca. } 100$ ) *molto rit.* *c.a. 7* *lunga* *pp* *pp* *lunga* *pp* *lunga* *pp* *lunga* *pp* *lunga*

*c.a. 1* *p* *molto rubato* *legato e cantabile* *c.a. 1* *pp* *lunga* *pp* *lunga* *pp* *lunga* *pp* *lunga*

N. a.  
 N. m.  
 N. g.

24 *Andante tranquillo* ( $\text{♩} = \text{ca. } 100$ ) *delicata* *pp* *mf*

*céntrica sobre 7<sub>5</sub>*

N. a.  
 N. m.

EJEMPLO 4. (CONT)

The image displays three systems of musical notation for the piano piece 'Simurg' by Mario Lavista. Each system consists of three staves: N. a. (Alto), N. m. (Mezzo), and N. g. (Bajo). The notation includes various musical symbols such as dynamics (pp, p, mp, mf), articulation (accents, slurs), and performance instructions (rall., calando, loco, lontano, stringendo, legato). The first system (measures 29-34) is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 76)' and 'A tempo (♩ = ca. 88)'. The second system (measures 34-39) features a 'breve cambio de textura' and a 'línea de fuga'. The third system (measures 39-44) is marked 'Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76)' and includes the name 'Gerhart Muench'. Annotations include 'grado máximo de territorialización céntrica sobre la c.a. 7' and 'desterritorialización de la centricidad sobre la c.a. 7'.

grado máximo de territorialización céntrica sobre la c.a. 7

Meno mosso (♩ = ca. 76) A tempo (♩ = ca. 88)

breve cambio de textura

línea de fuga

centricidad sobre 7<sub>4</sub>

Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76) Gerhart Muench

desterritorialización de la centricidad sobre la c.a. 7

EJEMPLO 4. (CONT)

----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

*violento*

N. a.

N. m.

N. g.

remanentes céntricos atomizados (c.a. 7 y 1)

Energico (lo stesso tempo)

N. a.

N. m.

N. g.

reterritorialización de la alegoría tonal (altura 3<sub>3</sub> céntrica)

reterritorialización del autómata centralizador

*calando*

N. a.

N. m.

N. g.

*in lontananza*

EJEMPLO 4. (CONT)

EJEMPLO 4 (CONT.)

l espacio liso en lo que respecta a la centricidad. Máxima territorialidad de los conjuntos  $T_n X$ .

reterritorialización trunca de la centricidad sobre la c.a.7

reterritorialización trunca de la centricidad sobre la c.a. 3 a través de la alegoría tonal

EJEMPLO 4. (CONT)

70 8

N. a. *molto rit.* *a tempo* *rit.* *a tempo*

N. m. *f* *X* *mf* *T<sub>3</sub>X* *p* *pp* *(pp)* *dolce* *p*

N. g. *centricidad sobre 7<sub>5</sub>* *centricidad sobre 7<sub>4</sub>*

73 8

N. a. *allargando* *p* *Grave, oscuro* *(♩ = ca. 69)* *ppp* *pp* *lunga*

N. m. *sotto voce* *p* *più p* *ppp* *pp* *lunga*

N. g. *Y* *pp* *ppp* *pp* *lunga*

*il basso legato* *8<sup>va</sup>*

*centricidad sobre 7<sub>4</sub>* *conflicto céntrico*

ossia, cc.78-80

N. a. *(T<sub>3</sub>X)* *ppp* *pp* *lunga*

N. g. *ppp* *T<sub>1</sub>X* *T<sub>3</sub>X* *7* *3* *9* *T<sub>1</sub>X ∪ X*

*il basso legato* *8<sup>va</sup>*

*conflicto céntrico final*

(V)

Conflicto céntrico final entre los pares de c.a. 1-7 ( $T_3X$ ) y 3-9 ( $T_1X \cup X$ ). Concentración multidimensional de los conjuntos  $T_nX$ .

EJEMPLO 4. (CONT)

En este caso, la “tónica” está personificada por la altura  $3_3$  que, al ubicarse siempre en el tiempo fuerte del compás, manifiesta claramente su función jerárquica de reposo.<sup>12</sup> Por su parte la “dominante”, situada en este contexto a distancia de tritono inferior de la altura céntrica (el tritono es uno de los intervalos más característicos de la obra), expresa su tensión inherente, así como su dependencia con respecto a la tónica al ubicarse en una posición anacrúsica que, además, le impele a “resolver” ascendentemente en la tónica en el siguiente tiempo fuerte (ver flecha punteada en el Ejemplo 4). El centrismo creado por esta tensión-resolución que actúa como metáfora de las dos principales funciones tonales, pertenece al sistema arborescente (al igual que cualquier otro tipo de centrismo), ya que establece un claro principio de organización jerárquica del flujo musical.<sup>13</sup>

Deleuze y Guattari, desarrollando un concepto de Rosenstiehl y Petitot, comentan que la multiplicidad rechaza como “intruso” a cualquier autómata centralizador unificador (Deleuze y Guattari, 1980, p. 22). Encontramos un claro ejemplo de este autómata centralizador, perteneciente al modelo de organización dicotómico/arborescente, en *Simurg*. Se trata del pedal que monopoliza el registro grave en los cc. 4-10, actuando como una invariante rítmico-temática que se expresa a través de un mecanismo de repetición. Su pertenencia al modelo dicotómico/arborescente se debe no tanto a su carácter mecánico como a su misión de prolongar la centrismo, basada en la alegoría de las funciones jerárquicas de dominante y tónica, que se instauró desde el primer compás de la obra. Ahora bien, el segmento  $\chi$  dispone sus cuatro elementos en sucesión lineal por lo que, en ese sentido, un cambio importante que trae consigo el autómata centralizador es la incorporación de

la altura  $A_3$  como componente armónico de la “tónica” (ver corchete en el compás 4). Esto convierte a la altura  $A_3$  en un elemento subordinado, al tiempo que fortalece la función céntrica de la altura  $3_3$  al dotarla de su propia quinta justa armónica.

Es así que el autómata centralizador se establece como un fuerte aparato de captura del flujo musical, impidiendo el libre transitar de las multiplicidades dentro de su zona de influencia: obliga al nivel medio y agudo a gravitar en torno a su “tónica” e instala una memoria a mediano plazo.

Esta última función, metáfora de la noción de estructura profunda, es asumida claramente por el autómata centralizador en lo que respecta a la conducción de la dinámica hacia puntos de clímax. Nótese cómo tiene adjudicada la distribución de un *crescendo* de  $p$  a  $f$ , que va del c. 4 al 9, asociando cada una de sus gradaciones dinámicas al “acorde de tónica” representado por la altura  $3_3$  en el bajo y su quinta armónica, la altura  $A_3$ .

Sin embargo, a partir del c. 7 se abre una línea de fuga en el nivel medio de registro, encarnada en la altura  $1_5$  (Re bemol índice 5), que busca desterritorializar el centrismo imperante al constituirse como una fuerte competidora de la altura  $3_3$ . La línea de fuga se prolonga hasta el compás 10 (ver los triángulos/flechas en el nivel medio del Ejemplo 4) y al desaparecer arrastra consigo al autómata centralizador y, a partir del compás 12, a la propia jerarquía céntrica de la pieza. Es de llamar la atención el hecho de que la línea de fuga se manifieste en el compás 8 por medio del conjunto  $T_3\chi$ , y que el resto de sus componentes (las notas contenidas en los demás triángulos/flechas de la serie) sean todos subconjuntos de dicha sonoridad. Esto es significativo, ya que aunque el conflicto estructural y su desenlace se llevan a cabo en el terreno de la centrismo, tanto la alegoría tonal como la línea de fuga que la desterritorializa emplean como vehículo sonoro a un conjunto de la forma  $T_n\chi$ .

Ya en el compás 14 se percibe un nuevo conflicto entre dos clases de alturas por la reterritorialización del centrismo en *Simurg*. Se trata de las c.a. 1 y 7, que se encuentran a distancia de tritono, como sucedía con las alturas  $3_3$  y  $9_2$  del autómata centralizador. Recordemos que la c.a. 1 acaba de desterritorializar el centrismo de la c.a. 3 unos pocos compases antes, por lo que ahora muy probablemente buscará consolidar su propia territorialización céntrica. En este caso, sin embargo, no es posible invocar la noción de alegoría tonal para establecer funciones jerárquicas entre las c.a. 1 y 7. De ahí que se involucren en un conflicto céntrico y no en una relación de subordinación funcional, como era el caso del (V) – (I) del autómata centralizador. A pesar de ello, es posible detectar una clara distinción jerárquica entre las c.a. 1 y 7 y el resto de las notas.

<sup>12</sup> Nuestra notación expresa la altura como  $a_d$ , en donde  $a$  es una clase de altura y  $d$  es el índice acústico en el que se ubica. Para mayor detalle, ver Vázquez (2001, pp. 165-166) y Vázquez y Vargas (2004, pp. 73-75).

<sup>13</sup> Para Deleuze y Guattari el pensamiento jerárquico y centralizador se expresa en forma dicotómica, arborescente: “Uno deviene dos: siempre que encontramos esta fórmula [...] estamos ante el pensamiento más clásico y más razonable, más caduco, más manoseado. La naturaleza no actúa de ese modo: en ella hasta las raíces son pivotantes, con abundante ramificación lateral y circular, no dicotómica. El espíritu está retrasado respecto a la naturaleza. [...] La lógica binaria es la realidad espiritual del árbol-raíz. Incluso una disciplina tan ‘avanzada’ como la lingüística conserva como imagen de base ese árbol-raíz que la vincula a la reflexión clásica (Chomsky y el árbol sintagmático que comienza en un punto  $S$  y procede luego por dicotomía). Ni qué decir tiene que este pensamiento jamás ha entendido la multiplicidad” (Deleuze y Guattari, 1980, p. 11). Con respecto a la multiplicidad, los mismos autores nos comentan: “sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes. No hay unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto. No hay unidad, ni siquiera para abortar en el objeto o para “reaparecer” en el sujeto. Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza” (Deleuze y Guattari, 1980, pp. 13-14).

Efectivamente, en los cc. 14-19 la c.a. 1 se localiza únicamente en el nivel agudo, como nota pedal, por medio de las alturas  $1_6$  y  $1_7$ . La c.a. 7, por su lado, inicia su propio pedal en el c. 16 en el nivel grave, expresándose exclusivamente a través de la altura  $7_2$ , que es la nota del bajo. Ambas c.a. por lo tanto, se ubican en los extremos de la textura musical en posiciones privilegiadas de registros antagónicos, que son las más fácilmente detectables para el oído. De este modo, el inicio de su pugna se desarrolla a campo abierto. Sin embargo, ya en los cc. 20-23 la c.a. 7 abandona definitivamente la línea del bajo, mientras que la c.a. 1 desciende al nivel medio a partir del compás 19. La c.a. 7, de hecho, lleva a cabo una ascenso progresivo de registro ubicándose brevemente en el índice 3 en el compás 19, y en el índice 4 en los compases 20 a 23, en donde se reestablece como pedal (con dos breves apariciones en el nivel agudo) para estabilizarse finalmente en el índice 5 a partir del compás 24 (seguir las flechas punteadas/signos de octava del Ejemplo 4). Resulta evidente que la c.a. 7 ha salido victoriosa del conflicto céntrico.

El centrismo de los cc. 24-33 se concentra ostensiblemente en la altura  $7_5$ , a la que escuchamos reiterarse hipnóticamente en el motivo  $\langle 9_5, 7_5 \rangle$  que domina el pasaje. Sin embargo, también recibe apoyo de la altura  $7_4$  que se manifiesta de manera intermitente como bajo de la envolvente armónica. En el último tiempo del compás 33 la melodía del registro agudo desciende sobre la altura  $7_6$  un instante después de que se escucha la altura  $7_5$  en el nivel medio, alcanzándose así la territorialización máxima de la c.a. 7 en la pieza.

Esta confluencia marca una consonancia estructural, establece una fuerte sensación de reposo, y actúa como señal para que se despliegue el arpeggio ascendente del c. 34 que interrumpe brevemente el flujo del motivo  $\langle 9_5, 7_5 \rangle$  en el nivel medio de registro. La actividad motivica se reinstala en el nivel grave a partir del c. 35 y con ella prosigue la centrismo sobre la c.a. 7, que se concentra ahora en la altura  $7_4$ . No obstante, a partir del c. 36 la repetición de la altura  $3_6$  en el nivel medio abre una línea de fuga que amenaza con desterritorializar, por segunda ocasión, el centrismo de la pieza.

Estamos ante un momento muy importante, ya que nos damos cuenta de que el elemento que establece la línea de fuga, la c.a. 3, es la misma c.a. céntrica que fue desterritorializada por la c.a. 1 al inicio de la pieza. La señal es clara: el flujo musical, una vez desterritorializado, podría pretender reterritorializarse en torno a la función céntrica original de la obra. Si habláramos en términos tonales, diríamos que existe la posibilidad de que se regrese a la tonalidad original, después de haber transitado por una tonalidad secundaria. Por lo pronto la línea de fuga consigue desterritorializar las funciones céntricas y temáticas en el c. 41, dejando tras de

sí una estela de remanentes céntricos atomizados (la c.a. 7 y su antigua competidora, la c.a. 1) en los cc. 44-47.

La textura en la que se inscriben estos remanentes se escucha como una multiplicidad palpitante que no alcanza todavía el estado totalmente desterritorializado, el espacio *liso*. Lo más atractivo del proceso anterior, sin embargo, es que la desterritorialización de la c.a. 7 por medio de la c.a. 3 se verifica a través de un intertexto, lo que nos lleva de regreso a Gerhart Muench, el dedicatario de *Simurg*.

Aunque *Simurg* remite a Muench de muchas maneras, a través de los pájaros, del poema de Ezra Pound y de la emulación del gesto interpretativo del alemán, probablemente la relación más contundente sea el intertexto.<sup>14</sup> Efectivamente, Lavista integra a la obra un fragmento de *Cuatro presencias*, breves piezas para piano compuestas por Muench en 1978, es decir, únicamente dos años antes de la terminación de *Simurg*.<sup>15</sup> Por otro lado, si consideramos que el compositor mexicano dedica dos años a la composición de esta obra, resulta que Muench concluye sus *Cuatro presencias* más o menos en el momento en que Lavista empieza la composición de *Simurg*. ¿Se trata de una simple coincidencia o podrían las piezas para piano del alemán haber servido de vínculo inicial, explícito o sutil, con *Simurg*? Sea como sea, es interesante saber que las *Cuatro presencias* fueron inspiradas, a su vez, en Scriabin, por lo que su carga intertextual se encuentra doblemente enriquecida en *Simurg*.

#### EJEMPLO 5. PRESENCIA INTERTEXTUAL DE MUENCH EN SIMURG

En el Ejemplo 5 a) se muestra el inicio de la primera de las *Cuatro presencias* de Muench, contrapuesto con el Ejemplo 5 b), que contiene la adaptación de dicho pasaje a *Simurg*. Nótese que Lavista toma de Muench el Nostálgico, indicación de carácter que no vuelve a aparecer en *Simurg*. Por otro lado, el compás original de 3/2 es sustituido por el de 7/8, que en el contexto de *Simurg*, es una referencia cabalística a los siete valles o mares del relato de Borges (al respecto vale la pena hacer notar que el número siete también se

<sup>14</sup> "El término intertexto procede de la teoría de Bajtín, uno de los más singulares analistas de los objetos culturales en el siglo XX, quien la define como un cruce de varios lenguajes, dentro de una determinada obra. [...] En forma un poco distinta, algunos investigadores estructuralistas posteriores a Bajtín, afiliados de modos diversos con la semiótica, tales como Barthes, Todorov, Eco, definen el intertexto como el conjunto de elementos que permiten reconocer, dentro de una obra o texto determinado, la presencia de otro anterior." (Vidaurre, C. V., 2001, pp. 22-23).

<sup>15</sup> Agradezco al maestro Tarsicio Medina, albacea de la obra de Muench y director de Ediciones Coral Moreliana, I.M.A.A.C., por haberme obsequiado un ejemplar de la partitura de *Cuatro presencias*

a) Gerhart Muench, *Cuatro presencias*, para piano: I, cc. 1-2

Nostalgico, lento, rubato

b) Mario Lavista, *Simurg*: cc. 39-41

Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76)

Nota: el último compás del Ejemplo 5 b) no se muestra completo; únicamente se han dejado en él los rasgos musicales que se relacionan directamente con el fragmento original de *Muench*.

EJEMPLO 5. PRESENCIA INTERTEXTUAL DE MUENCH EN SIMURG (CONT)



relaciona con el segmento  $X'$  del autómata centralizador, que se repite siete veces, como se puede apreciar en el Ejemplo 4, cc. 4-10).<sup>16</sup> Más significativa aún es la reducción de los quintillos y seisillos originales de *Cuatro presencias* a tresillos de octavo en *Simurg*, que tiene el propósito de dar continuidad a los tresillos de los motivos  $\langle 9, 7 \rangle$  y  $\langle A, 7 \rangle$  y de la melodía que los acompaña (primero en el nivel agudo y posteriormente en el medio) en los cc. 29-38.

Lavista aprovecha de manera magistral las dos apariciones de la c.a. 7 del pasaje de Muench (ver recuadros del Ejemplo 5) para concluir el pasaje céntrico sobre dicha c.a. en *Simurg*. Al mismo tiempo agrega la altura  $3_6$  (triángulos/flechas en el Ejemplo 5 b), que no figura en Muench, con el propósito de seguir ejerciendo la acción desterritorializante de su línea de fuga, que culminará en el c. 41 (Ejemplo 4) con la desaparición del centrismo. Por lo demás, el hecho de que ninguna de las dos c.a. 7 del intertexto se encuentre asociada al motivo  $\langle 9, 7 \rangle$ , que se venía repitiendo obsesivamente desde el c. 24, encaja perfectamente en el plan de la obra, ya que da testimonio de la acción desterritorializante que la línea de fuga empieza por ejercer en el plano temático y que culmina momentos después en el céntrico. Sin duda estamos ante uno de los procesos más sutiles de la obra, que habla por sí mismo acerca de la capacidad de Mario Lavista para apropiarse de materiales ajenos y conferirles una función estructural que los asocia de manera orgánica a su música. En la actualidad el compositor sigue refinando esta técnica a través de la transcripción, que le permite adaptar fragmentos de sus propias obras (a veces inclusive piezas completas) a nuevas dotaciones instrumentales.

Pero retomemos el análisis céntrico del Ejemplo 4 en el lugar en el que lo dejamos: después de los remanentes céntricos de los cc. 44-47. En el c. 48 inicia una sección que reorganiza libremente las sonoridades iniciales de la obra y que coincide con la reterritorialización céntrica de la altura  $3_3$ . Es decir, estamos ante el regreso al centrismo inicial de la pieza, cuya posibilidad habíamos anticipado cuando la altura  $3_6$  abrió una línea de fuga en los cc. 36-41, desterritorializando a la c.a. 7. El recurso, por supuesto, es característico de muchas formas musicales tradicionales, entre ellas la forma sonata en las que, tras una sección modulante, la reaparición de los temas principales va aparejada al retorno a la tonalidad inicial. En el Ejemplo 4 podemos ver que la

alegoría tonal se reterritorializa en el propio c. 48, y que a partir del siguiente compás es asumida nuevamente por el autómata centralizador, siempre en el nivel grave, como sucedía al inicio de la pieza. Esta versión del autómata, representada por el segmento  $X''$ , culmina el proceso de fortalecimiento armónico de la "tónica" y la "dominante" de la alegoría tonal iniciado al principio de la obra. Se aprecia que el segmento  $X$  de los cc. 1 y 2 distribuye sus cuatro elementos en sucesión lineal, mientras que el autómata centralizador sobre  $X'$  (cc. 4-10) incorpora la altura  $A_3$  a la "tónica" como elemento armónico subordinado. La nueva versión  $X''$  del autómata, por su parte, se compone únicamente de dos diadas, erigidas sobre las funciones de "tónica" y "dominante" en el bajo, con las alturas  $A_3$  y  $4_4$  asimiladas verticalmente como quintas justas. Aquí, como al inicio de la pieza, el autómata dicotómico/arborescente funge como distribuidor de eventos a mediano plazo en el dominio de la dinámica, sólo que en sentido inverso: el autómata  $X'$  llevaba a cabo un crescendo de *p* a *f* en los cc. 4-9, mientras que ahora el autómata  $X''$  realiza un *decrescendo* de *ff* a *ancora più p*, en los cc. 49-55. Otro rasgo importante del nuevo autómata centralizador  $X''$  es que termina en la "dominante" (c. 55), a diferencia de  $X'$  que realizaba una "cadencia" a la "tónica" (c. 11). Es tal vez debido a este carácter "abierto" del autómata  $X''$  que no hay necesidad de que surja ninguna línea de fuga para desterritorializarlo, desapareciendo así instantáneamente, con todo y su jerarquía céntrica, para dar lugar al espacio liso de los cc. 56-72.

Este espacio liso contiene la mayor concentración de conjuntos  $T_n X$  en la pieza y, al mismo tiempo, se encuentra despojado de indicios temáticos salvo por la breve aparición de  $\langle A_4, 7_4 \rangle$  en el c. 61 (nivel grave). Desde la perspectiva céntrica, dicho motivo aislado constituye una iniciativa para reterritorializar el centrismo sobre la c.a. 7, a la que se encuentra perennemente asociado a lo largo de la obra. La iniciativa no prospera. Un segundo intento de reterritorialización céntrica, ahora sobre la altura  $3_3$ , ocurre en el c. 64 al irrumpir  $X$  en el nivel grave con las características diadas armónicas del autómata centralizador  $X''$ , que representan las funciones de dominante y tónica en la alegoría tonal de *Simurg*. Este conato de reterritorialización se ve truncado inmediatamente por una línea de fuga cuyo conjunto  $T_2 X$  imita las dos diadas armónicas de  $X$ , para desterritorializar a la altura céntrica  $3_3$ . Así, nos encontramos con que los cc. 56-72 constituyen el ámbito de confluencia de dos fenómenos antagónicos encarnados en tres variables estructurales. Tenemos, por un lado, una desterritorialización generalizada, un espacio liso, en lo que atañe al tematismo y el centrismo (primeras dos variables) y, por otro, una expresión de máxima territorialidad en cuanto a los conjuntos  $T_n X$  (tercera variable).

<sup>16</sup> El uso del número 7 como elemento simbólico en la organización métrica de los compases nos ha sido referido por el propio compositor (entrevista 2005). En cambio, la referencia a las 7 repeticiones del autómata centralizador corre por cuenta y riesgo del autor de este artículo.

En el compás 71, último de esta zona de confluencia de máxima y mínima territorialidad, se escucha en la parte alta del registro grave una altura  $7_5$  repetida. Se trata de una señal que anuncia la reterritorialización del centrismo sobre la c.a. 7 (alturas  $7_5$  y  $7_4$ ) asociada al tematismo que exhibe esa repetición característica (Ejemplo 4, cc. 72-75, segmentos  $\underline{Y}$  y  $\underline{Z}$ ). A partir del c. 76, la c.a. 74 se repite en el nivel medio hasta el final de la pieza, libre de todo tematismo.

Ya antes habíamos sugerido que la pieza termina con un conglomerado de formas  $T_nX$  en pugna. Esta noción de conflicto, que entonces pudo haber desconcertado al lector, sólo puede ser aclarada ahora a partir del binomio "conjuntos  $T_nX$ /centrismo". Efectivamente, hemos visto que en *Simurg* el centrismo es el campo de batalla exclusivo de las c.a. 3 (concretamente la altura  $3_3$ ) y 7. Por otro lado, éstas se hallan fuertemente asociadas a través del intervalo 6 (cuarta aumentada/quinta disminuida) a una c.a. secundaria, que puede ser empleada para sus propios fines territoriales. La c.a. 3, por ejemplo, se vale claramente de la c.a. 9 (la "dominante") en los conjuntos y segmentos  $\underline{X}$  para establecer su propia jerarquía de "tónica" en la alegoría tonal que fundamenta su centrismo.

En el caso de la c.a. 7, bástenos recordar que se sirve de la c.a. 1 para abrir la primera línea de fuga de la pieza, que des-territorializa a la c.a. 3 y al autómata centralizador que le servía de vehículo (cc. 7-10). Para ello emplea el conjunto  $T_3X$ , del cual la misma c.a. 7 forma parte. Aunque ciertamente surge un conflicto, poco después, entre las propias c.a. 1 y 7, éste se dirime a favor de la última (cc. 14-24). Más adelante volvemos a encontrarlos a las c.a. 1 y 7 estableciendo los remanente céntricos atomizados de los cc. 44-47. El lector puede comprobar que en estos dos últimos pasajes, el del conflicto y el de los remanentes céntricos, también participa el conjunto  $T_3X$  (consultar el Ejemplo 4). Pues bien, son precisamente estas relaciones entre diadas (una principal, la otra secundaria) y conjuntos  $T_nX$  las que protagonizan la referida pugna de los últimos tres compases de la obra. De esta manera, encontramos a las c.a. 1 y 7 alternándose en el pentagrama superior del *ossia* del Ejemplo 4 y sustentadas por el conjunto  $T_3X$ . El bajo, por su parte, emplea inicialmente dicho conjunto para evocar al segmento  $\underline{X}$  de los dos primeros compases de la obra, como cerrando el ciclo estructural completo. De ahí se enlaza con  $T_1X \cup X$  a través de las c.a. 1 y 7 que entran en contacto inmediato con las c.a. 3 y 9, estableciendo la tensión céntrica final (ver *ossia* del Ejemplo 4). Tenemos entonces, en el último instante de *Simurg*, el conflicto vivo entre  $1, 7 \in T_3X$  y  $3, 9 \in X$  tanto a nivel lineal como vertical. Lo más interesante es que ambos conjuntos ponen en relieve a la altura secundaria en lugar de la céntrica: el último sonido que percibimos en  $T_3X$  es la c.a. 1 y no 7 (pentagrama superior del *ossia*), mientras que

$X$  (en unión con  $T_1X$ ) expone por primera vez a la c.a. 9 en el bajo con la c.a. 3 como componente armónico subordinado, lo que nos indica que la última "función tonal" que escuchamos en la pieza es la "dominante". El gesto es significativo; nos sugiere que la pieza no concluye, sino que queda abierta y que un camino posible es, por supuesto, la resolución de la "dominante" final a la "tónica" del primer compás, lo que refuerza la sensación general de circularidad formal.

## Bibliografía

Borges, J. L. *Historia de la eternidad* (1936). En *Jorge Luis Borges, obras completas, tomo I*. Barcelona: Emecé editores, 1996.

\_\_\_\_\_, *Nueve ensayos dantescos* (1982). En *Jorge Luis Borges, obras completas, tomo III*. México, D.F.: Emecé editores, 1989.

Cortez, L. J. (ed.). *Mario Lavista: textos en torno a la música*. México, D.F.: CENIDIM., 1988.

Delgado, G. "El lenguaje musical de Aura", *Pauta: cuadernos de teoría y crítica musical*, Vol. XXIII, No. 90 (2004), pp. 40-52 (previamente publicado en *Heterofonía*, No. 108, 1993).

Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil Plateaux (capitalisme et schizophrénie)*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980. Trad. esp. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: pre-textos, 1988.

Morin, E. *Introduction a la pensée complexe*, Paris: ESF Editeur, 1990. Trad. esp. *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona: Gedisa, 1994.

Morris, R. D. *Class Notes for Atonal Music Theory*. Lebanon, New Hampshire: Frog Peak Music, 1991.

Vázquez, H. "Hacia una redefinición del espacio-a", *Pauta: cuadernos de teoría y crítica musical*, Vol. XX, No. 77-78 (2001), pp. 147-174.

\_\_\_\_\_, "Rizoma y gestualidad en la música atonal", *Pauta: cuadernos de teoría y crítica musical*, Vol. XXIII, No. 95 (2005), pp. 69-110.

\_\_\_\_\_, *Fundamentos teóricos de la música atonal*. México, D.F.: UNAM, 2006.

Vázquez, H. y Vargas, J. "Propuesta para una nueva notación de las operaciones básicas en el espacio-a", *Pauta: cuadernos de teoría y crítica musical*, Vol. XXIII, No. 91 (2004), pp. 73-89.

Vidaurre, C. V. *Introducción a la semiótica*, inédito, 2001.

Wagar, J. "Ficciones (un análisis armónico)", trad. Dionisia Urtubees, *Pauta: cuadernos de teoría y crítica musical*, Vol. III, No. 9 (1984), pp. 72-76.

\_\_\_\_\_, *Stylistic Tendencies in Three Contemporary Mexican composers: Manuel Enríquez, Mario Lavista and Alicia Urreta*, tesis doctoral, Stanford University, 1985.