

Efraín Jara Idrovo: de la partitura al *sollozo*

Andrea Torres Armas

Universidad de Maryland
atorresa@umd.edu

13

Resumen

El presente ensayo, derivado de un trabajo mayor que se propuso una aproximación al poema *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*¹ desde una perspectiva oulipiana, busca explicar cómo opera la influencia de la música serial en la composición del poema y, a la vez, plantear, a partir de la idea de movilidad controlada propuesta por el autor para la combinación de «segmentos versales» o series en que se puede configurar el poema, que las instrucciones provistas en «Propósitos e instrucciones para la lectura» son esencialmente constricciones o *contraintes*; es decir,

¹ Nota sobre la escritura del nombre de poema: aunque la grafía varía entre ediciones alternando el uso entre mayúsculas y minúsculas, la escritura original del título (publicado en 1978 por la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay) se hizo íntegramente en minúsculas; apareció de la misma manera en la reedición publicada por el cuadragésimo aniversario, en 2018. Por este motivo, he optado por mantener la grafía original: *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*, salvo cuando aparezca consignado de otra forma en una cita textual.

restricciones o reglas que se imponen en la construcción de una estructura literaria.

Palabras clave: *sollozo por pedro jara*, restricciones-constricciones, música serial, serialismo, literatura potencial.

Abstract

This essay, derived from a larger work that proposed an approach to the poem *sobbing for pedro jara (structures for an elegy)* from an oulipian perspective, aims to explain how the influence of serial music operates in the composition of the poem and, at the same time, to suggest, based on the idea of controlled mobility proposed by the author for the combination of “versal segments” or series in which the poem can be configured, that the instructions provided in “Purposes and instructions for reading” are essentially constrictions or *contraintes*; that is, restrictions or rules that are imposed in the construction of a literary structure.

Keywords: *sobbing for pedro jara*, restrictions-constrictions, serial music, serialism, potential literature.

14

Nota preliminar

Este artículo nace de la coincidencia; de haber hallado una similitud entre *Cien mil millones de poemas*, de Raymond Queneau, y el *sollozo por pedro jara*, y de haber emprendido una indagación (cuasi arqueología) para explicar esa zona de convergencia. En mi caso, Efraín Jara Idrovo funciona como el resorte de pensamiento que ha posibilitado este ejercicio de indagación en la potencia de las restricciones.

Un poema suyo —que ahora es el material de este documento— se constituyó, años ha, en mi encuentro con el porvenir. Las huellas en su biblioteca, en una suerte de poética del rastro. Posiblemente una de las cosas más fascinantes del surgimiento de la crítica genética como disciplina —en la década de los setenta del siglo pasado— es la posi-

bilidad de abordar con una nueva perspectiva esas evidencias del mundo empírico que son los manuscritos. Fáctico y tangible, *el mundo de las evidencias* —para traer a colación el título con el que se recoge la obra del autor comprendida entre 1945 y 1998— está plagado de huellas pretextuales, de manera que, como indica Israel Ramírez:

Los manuscritos ya no serán sólo un fetiche, pasarán de ser “objeto personal” del escritor, para reconfigurarse como parte substancial de estudio del proceso genético de la escritura, mismo que desplegará sus resultados como fase de una compleja estructura de lectura crítica de la obra en cuestión.²

Es necesario que antes de hablar de la poesía de Jara Idrovo hable de sus huellas y de sus archivos que son, de cierta forma, adonde me condujo la investigación y que se constituyen, en mi caso, en ese encuentro con el porvenir. Durante la investigación sobre la obra de Efraín Jara Idrovo tuve acceso a un conjunto de sus documentos personales, incluyendo manuscritos inéditos, reflexiones, borradores de entrevistas con críticos literarios, así como a la biblioteca personal del autor, repartida tras su muerte entre la UArtes, la Universidad de Cuenca y la biblioteca personal de Johnny Jara Jaramillo, hijo del poeta. Si algo nos han enseñado autores como Roberto Calasso (en *Cómo ordenar una biblioteca*), Walter Benjamin (en *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*), e incluso Aby Warburg, es que una biblioteca es un tejido de relaciones, una posibilidad de acceder o recorrer, mediante un pliegue, el tiempo.

15

² Israel Ramírez, «Genética y crítica textuales en la edición de obras contemporáneas», en *Crítica textual*, ed. Belem Clark de Lara et al., 1ª ed., un enfoque multidisciplinario para la edición de textos (El Colegio de México, 2009), 210, <https://doi.org/10.2307/j.ctv6mtc1g.20>.

¿Qué tanto nos puede decir un subrayado sobre lo que un lector lee en un libro: ¿abrazo, rechaza, interpela? ¿Descubre una veta de afinidad?, ¿una revelación?, ¿un anuncio de salida? ¿Habrá concordado Jara Idrovo con esta visión sobre la estilística?

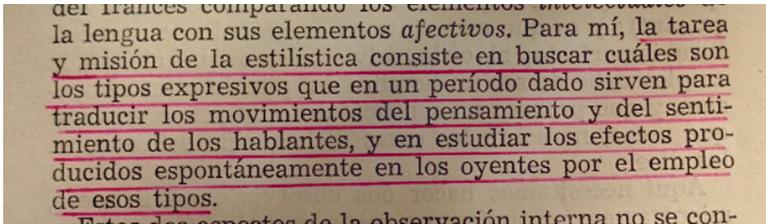


Ilustración 1: Subrayado de Efraín Jara Idrovo en «Concepciones de estilística» en *El lenguaje y la vida*, Charles Bally, 1941.

16

La disposición de una biblioteca, ahora fragmentada, las glosas y notas al margen de puño y letra del autor, los subrayados, la coincidencia temporal de las indagaciones teóricas y estéticas junto con su producción textual, pueden dar cuenta de un recorrido intelectual y vivencial al que pocas veces tenemos acceso los lectores y que son, también, unas de las formas de revelación del mundo ante el sujeto.

De cierta forma, este es un ejercicio inútil. Evidentemente no me refiero a escribir una disertación, sino a escribir sobre poesía. La poesía es lenguaje en expansión continua. Decir algo sobre ella, reduce, limita, constriñe. Va en contra de su naturaleza. En una entrevista realizada en 2011 por Mayra Estévez, Bruno Galindo y Fabiano Kueva a Efraín Jara Idrovo, a propósito del evento Poesía mano a mano, el poeta decía que la poesía es, en realidad, una abstracción y que su forma de concretizarse es el poema.

Partamos de un hecho teórico —dice Jara Idrovo—: la poesía no existe, la poesía es una abstracción; lo único realmente

concreto y de existencia real es el poema, en el que encarna la poesía precisamente. Entonces, si lo importante es el poema, el poema ¿a qué obedece? A un trabajo sobre el lenguaje. Entonces, fundamentalmente toda creación es un trabajo sobre el lenguaje y uno debe aceptar la escritura como esa obligación que uno tiene de moldear el pensamiento o la emoción a través, precisamente, del dominio del lenguaje.³

En concordancia, este texto trata sobre el dominio del lenguaje en tanto estructura y parte, para ello, exclusivamente de un poema: *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*, de Efraín Jara Idrovo, publicado en 1978.

Al ser justamente un ejercicio de concreción del pensamiento, el poeta utiliza una estructura particular —de tipo serial— como herramienta constitutiva que abre las posibilidades de interpretación para que los lectores podamos movernos en diferentes ejes del campo semántico y ser, de cierta forma, coautores de la experiencia de lectura.

Escribir algo en particular sobre este poema implica trazar un puente hacia la familiaridad y encarnar en mi propio pensamiento el paso del experimento (de escritura/lectura) para convertirlo en experiencia. Tal fue la propuesta que hiciera el mismo Jara Idrovo para la escritura de la que sería considerada una de sus obras cumbres: pasar del experimento (de composición estructural) a la experiencia de celebración de la vida del hijo, abruptamente interrumpida por voluntad propia.

Cabe destacar que la obra de Jara Idrovo ha sido estudiada con profusión por destacadas críticas literarias entre quienes se destacan María Augusta Vintimilla, Mariagusta

3 Mayra Estévez Trujillo, Bruno Galindo, y Fabiano Kueva, ¿Qué es la poesía? #1: Efraín Jara Idrovo (Ecuador: Centro Experimental Oído Salvaje, 2011), <https://www.youtube.com/watch?v=5xUnU61QOWY>.

Correa, Cecilia Mafla Bustamante, Daniela Alcívar Bellolio, Iván Carvajal, Carlos Calderón Chico, entre otros, por ello, este texto no busca indagar —como señala Alcívar Bellolio— «entre los grandes bloques de sentido (brillantemente determinados por los críticos que han dedicado trabajos más extensos y rigurosos al gran poeta cuencano) en busca de sus inasibles lapsos de indeterminación»⁴, sino que se centra en la relación manifiesta con la música serial y los compositores mencionados en el prólogo: Stockhausen y Pierre Boulez.

1. El *sollozo*

18

sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía) lleva, en el título, parte de las claves para su abordaje: el signo de la muerte del hijo y la estructura para «ordenar» el dolor, canalizar lo indecible. Es preciso señalar, sin embargo, que el autor «desmiente» que se trate en rigor (o solamente) de una elegía, pues no es tanto una lamentación por la muerte como una celebración de la vida⁵. Este aparece en un único folio que contiene quince pliegues: cinco series temáticas (en números romanos del I al V), cada una de las cuales presenta tres desarrollos (cada desarrollo está cifrado en números arábigos del 1.1 al 5.3). Cada subserie está numerada: I y V, del 1 al 19; II y IV, del 1 al 25; y, la III, del 1 al 33. Cabalmente, el poema recorre del nacimiento: «el radiograma decía / “tu hijo nació. cómo hemos de llamarlo” / yo andaba entonces por las islas / dispersa procesión de basalto»⁶ — anunciado en los versos del (1.1) del 1 al 4—, hasta la muerte: «en verdad / ¿fue verdad? / ¿eras tú el que pendía de la cadena del

4 Daniela Alcívar Bellolio, «Elogio de la simple imagen», en *Perpetuum mobile*, 1a ed. (Quito: Centro de Publicaciones PUCE, 2017), 26.

5 Estévez Trujillo, Galindo, y Kueva, *¿Qué es la poesía?...*

6 Efraín Jara Idrovo, «Propósitos e instrucciones para la lectura», en *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*, 1a ed. (Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1978).

higiénico / como seco mechón de sauce sobre el río? / ser ido / ser herido / sal diluida / suicida», que corresponden a los versos (4.1) del 1-8. Quizá lo terrible del duelo sea el absurdo de la sobrevivencia: la desgarradura como condición de posibilidad de la escritura de este poema; como aquel que ve el trayecto del sol hasta el ocaso, pero que sabe que ha de soportar el advenimiento de la noche.

Este poema, publicado dos años después de que Pedro Jara eligiera «salirse de la vida voluntariamente»⁷, ofrece, además de la lectura convencional, la posibilidad de armar reconfiguraciones con sus unidades mínimas poemáticas, a las que el autor define como «segmentos versales» de tipo autárquico; es decir que cuentan con un grado de autosuficiencia. Estas combinaciones son ejecutadas por el lector, quien, apoyado en un instructivo provisto por el autor, es el que debe configurar el resto de posibilidades. De esta manera, en cierto sentido, el poema se torna en una especie de obra abierta, en los términos que propusiera Umberto Eco; es decir, se hace uso de la posibilidad combinatoria para evidenciar cómo opera la dialéctica autor-texto-lector en pro de generar, cada vez, no solo diferentes itinerarios de lectura que son, sin embargo, un solo poema, sino también una idea de «cooperación» como estrategia textual⁸.

En 1978, cuando se publicó originalmente el *sollozo*, Jara Idrovo, en su texto «Propósitos e instrucciones para la

7 Estévez Trujillo, Galindo, y Kueva, *¿Qué es la poesía?...*

8 Umberto Eco plantea la noción de *Obra abierta* (Buenos Aires: Planeta-Agostini, 1992)., posteriormente, en *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (Barcelona: Lumen, 1979), ahonda en la idea de cooperación interpretativa. Oswaldo Encalada Vásquez, en su texto *Postludio*, incluido en la edición original del poema, señala que este «es un claro ejemplo de lo que suele llamarse obra abierta, en la medida en que obliga al lector a escoger un tipo determinado de lectura; de este modo, el poema está terminado y no terminado al mismo tiempo». Oswaldo Encalada Vásquez, "Postludio", en *Sollozo por Pedro Jara (estructuras para una elegía)* (Cuenca: Gramatoozoo-GAD Municipal de Cuenca, 2018), 19.

lectura», señalaba que el poema, bajo la influencia del *Estudio XI para piano*, de Karlheinz Stockhausen y la *Tercera Sonata*, de Pierre Boulez, composiciones de música aleatoria (parte del Serialismo integral surgido en el siglo XX), había sido concebido como:

Una estructura global de 363 fragmentos versales, configurada por estructuras parciales: cinco series temáticas, cada una de las cuales presenta tres desarrollos. Cada serie, cada desarrollo, cada segmento manifiéstanse autárquicos y, sin embargo, una radical paradoja [...] posibilita la noción —también contradictoria en apariencia— de “estructura abierta”. En efecto, “estructura” y “clausura” devienen términos correlativos⁹.

20 Más adelante se abordará la correlación entre estructura y clausura mencionada por el poeta.

2. La esfera cooperativa

Cuando Umberto Eco traza su teoría del «lector modelo» en *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, propone una línea que enuncia la cooperación entre autor y lector, lo que supone una esfera generativa del autor modelo y una esfera interpretativa del lector modelo. De acuerdo con esta idea, es el autor quien delinea su lector ideal; es el texto el que prevé al lector. El texto se convierte en un artificio y se genera esa nueva estrategia textual, no entre dos individuos, sino entre dos estrategias discursivas. Se oponen: autor empírico, que

⁹ Efraín Jara Idrovo, «Propósitos e instrucciones para la lectura», en *Perpetuum mobile*, ed. Andrés Villalba Becdach, 1ª ed. (Quito: Centro de Publicaciones PUCE, 2017), 129–35. Transcripción de la introducción del texto original, publicado en 1978 por la CCE-Núcleo del Azuay.

es el sujeto de la enunciación/autor modelo: que es una hipótesis interpretativa y lector empírico: que es un sujeto que lee el texto/lector modelo: que es una estrategia textual. Pero para que esto suceda es necesario que exista primero una obra abierta:

Toda obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal, la preocupación por los problemas de la historia literaria.¹⁰

La obra abierta se propone como una multiplicidad de intervenciones personales, pero de una manera orientada. Tal es el caso del *sollozo por pedro jara*. En 2018, como conmemoración del cuadragésimo aniversario de su publicación, se realizó una edición de colección español/inglés que incluía una reproducción de la presentación del texto original, acompañado, asimismo, del «Postludio» escrito por Oswaldo Encalada Vásquez para la publicación de la Casa de la Cultura, de 1978. En su texto, Encalada Vásquez propone tres perspectivas para mirar el poema: desde la música serial, desde la gramática generativa y un acercamiento con enfoque estilístico. Para ello se apoya en la lingüística, principalmente la obra de S. R. Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía*; en el *Curso de lingüística general*, de De-Saussure; en *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, de Chomsky; y en *Introducción a la Gramática Generativa*, de N. Ruwet.

Cabe mencionar que Jara Idrovo señala la influencia tanto de la música serial como de la gramática generativa de Chomsky. Ciertamente, la lingüística estructural —que

¹⁰ Eco, *Obra abierta*, 44 (versión pdf).

investigó y enseñó en la Universidad de Cuenca— marcó su experimentación poética. Encalada Vásquez se aventura a realizar un primer cálculo de posibilidades de combinación de segmentos versales en el *sollozo*:

22

Las subseries de las series primera y quinta tienen cada una 19 segmentos poéticos (aquí ya no se puede hablar de versos, porque cada segmento es autárquico, para que sean posibles las combinaciones aleatorias); las subseries de los grupos segundo y cuarto constan de 25 segmentos y las subseries de la tercera serie tienen 33 segmentos. Cada segmento poético es autárquico, también las subseries, al igual que las series. Si tomamos cada serie como unidad, pueden darse 120 posibilidades de lectura o combinación, es decir, 120 poemas diferentes y similares; pero, como sabemos que cada serie consta de tres subseries, entonces el total de subseries será 15. El análisis combinatorio de la cifra 15 da un número inmensamente elevado de posibilidades: tres billones de lecturas diferentes. Si solamente las 15 subseries dan este número exorbitante, tomando en consideración que cada segmento es autárquico y que en total los segmentos del poema son 363, entonces sí el número es infinito.¹¹

Ahora bien, Encalada Vásquez incurre —sin quererlo— en dos imprecisiones: primero, en apuntar la idea de la combinación aleatoria, el azar, pues Jara Idrovo en su «Propósito e instrucciones...» es enfático al señalar que existe un principio de «movilidad controlada» y que, aunque, el poema:

Si bien admite una posibilidad ilimitada de lecturas, presenta un carácter aleatorio restringido y, por lo mismo, no admite otras ni todas las lecturas. Aplicadas las “leyes del azar”, igual que en la música serial integral, en cada lectura

11 Encalada Vásquez, «Postludio», 11–12.

elegida acaso se obtiene un "nuevo" poema que, sin embargo, siempre es el "mismo".¹²

El principio de movilidad controlada se aplica en la combinación de segmentos versales, de manera que haya una suerte de secuencia; para tal efecto, el poeta propone inicialmente tres tipos de lectura: una convencional, en secuencia continua; una sintagmática, en bloques o ejes; y, una paradigmática, mucho más libre, pero que debe mantener la secuencia de los ordinales: «de 1 a 19 para la primera serie; de 1 a 25 para la segunda; de 1 a 33 para la tercera; de 1 a 25 para la cuarta; y de 1 a 19 para la quinta»¹³. A saber:

I.—	1.1	1.2	1.3
II.—	2.1	2.2	2.3
III.—	3.1	3.2	3.3
IV.—	4.1	4.2	4.3
V.—	5.1	5.2	5.3

23

Ilustración 2: Lectura convencional – *sollozo por pedro jara*, 1978

Primer poema	1.1	2.1	3.1	4.1	5.1
Segundo poema	1.2	2.2	3.2	4.2	5.2
Tercer poema	1.3	2.3	3.3	4.3	5.3

Utilizando las innumerables posibilidades combinatorias de los grandes sintagmas o desarrollos, podrían intentarse las siguientes lecturas:

Primer poema	1.3	2.2	3.1	4.2	5.3
Segundo poema	1.1	2.2	3.3	4.2	5.1
Tercer poema	1.2	2.1	3.2	4.2	5.1
Cuarto poema	1.3	2.2	3.3	4.2	5.3
Quinto poema	1.2	2.2	3.3	4.2	5.2 etc., etc.

Ilustración 3: Lectura sintagmática – *sollozo por pedro jara*, 1978.

¹² Jara Idrovo, «Propósitos e instrucciones para la lectura», 2017, 30–31.

¹³ Jara Idrovo, 134–35.

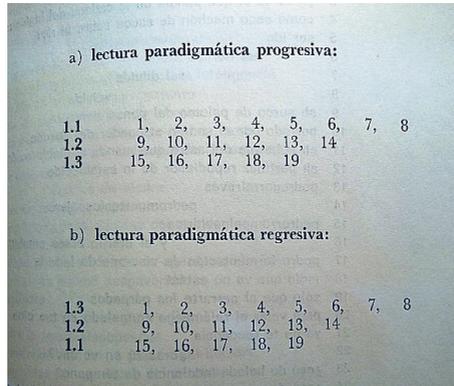


Ilustración 4: Lectura paradigmática - *sollozo por pedro jara*, 1978.

El segundo desacierto es un error de cálculo. Las posibilidades de lectura, de acuerdo con el cálculo de probabilidades son de $5,39103E+57$. Resultado de la operación: $3^{19} \times 3^{25} \times 3^{33} \times 3^{25} \times 3^{19}$. Para este cálculo se considera la «lectura paradigmática»: todas las combinaciones posibles.

24

3. De la música a la poesía de Jara Idrovo

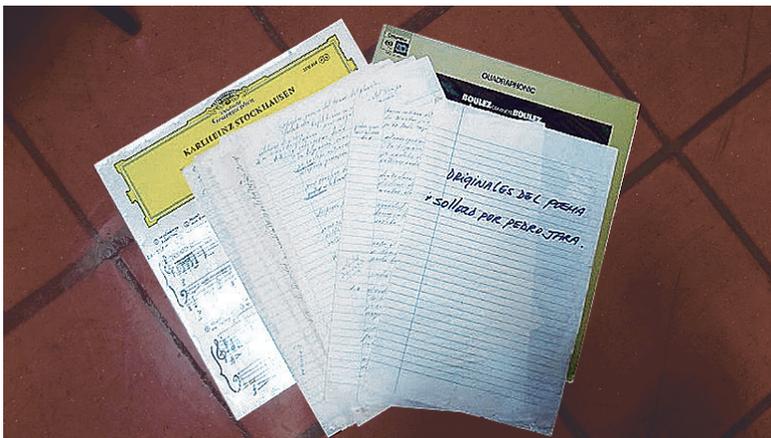


Ilustración 5: Manuscrito original del *sollozo por pedro jara* acompañado de vinilos de Stockhausen y Pierre Boulez, archivo Jara, 2021.

Para quienes no tenemos formación musical, es difícil comprender —más allá de que el autor lo explicite en sus instrucciones y los críticos lo repliquen—, cómo opera la influencia de las obras musicales a las que alude (*Estudio XI para piano*, de K. Stockhausen y la *Tercera sonata*, de P. Boulez) y cómo esta influencia le otorga al poema su cualidad de obra abierta que es, a la vez, donde reside su potencialidad.

Cierra Jara Idrovo su prólogo/manual de instrucciones diciendo que el poema que presenta es fruto de un trabajo tan riguroso como laborioso y que espera que el poema, al igual que las partituras de madurez de Olivier Messiaen, «creador de la música serial integral y santo mayor de [su] devoción —»¹⁴ ayuden «a consagrar el fugitivo y doloroso instante en que el hombre toca los límites desasosegantes de la temporalidad»¹⁵. Como menciona Daniela Alcívar Bellolio en su «Elogio de la simple imagen», este es un trabajo que busca «en las palabras los modos de aparición de lo inasible»¹⁶. Hay, en esta búsqueda, el sentido inapelable del sollozo, la mudez que sobreviene a la pérdida, la desgarradura y el intento de racionalizar la experiencia que nos excede.

En una de las notas halladas en su biblioteca, en el libro *Épocas literarias y evolución*, de Carlos Busoño, Jara Idrovo señala varios pasajes en relación con cómo ciertas artes serán «más idóneas» para expresar determinadas cosmovisiones y, de esta manera, cómo el racionalismo se relacionó con la música:

14 Jara Idrovo, «Propósitos e instrucciones para la lectura», 1978.

15 (Jara Idrovo 1978). Este fragmento con el que se cierran los «Propósitos e instrucciones para la lectura» en la primera edición del *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*, ha sido eliminado de las ediciones posteriores en que aparece el poema, incluyendo la reedición de 2018.

16 Alcívar Bellolio, «Elogio de la simple imagen».

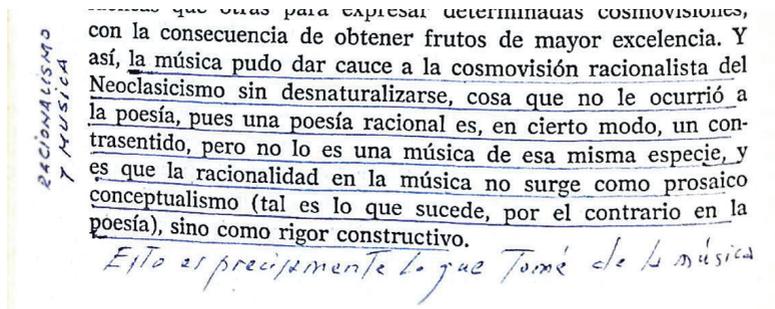


Ilustración 6: Anotaciones en Épocas literarias y evolución, Carlos Busoño (1981: 520).

26

En un intento por acercarme a la correlación entre la escritura de Efraín Jara Idrovo y la música serial como forma de racionalización de la experiencia, me entrevisté —primero por correo y luego personalmente— con Johnny Jara Jaramillo, hijo del poeta. Una de mis inquietudes estaba relacionada con la formación musical de Jara Idrovo y cómo entró en contacto con la obra de los compositores a quienes menciona en su texto. Transcribo la respuesta a esta pregunta:

La formación musical de mi padre se remonta a su niñez, pues su madre (mi abuela), tocaba el piano, la mandolina y el laúd; luego, en su juventud, con sus amigos, y especialmente con los poetas de ELAN, tenían sesiones para escuchar a los grandes compositores. Hubo especialmente un amigo, Fausto Sánchez (quien se convertiría en un musicólogo muy conocido), con quien mi padre tuvo una amistad muy cercana y que importaba discos desde Guayaquil, por una amistad con Carlos Feraud Blum.

Durante la década de los 50, Cuenca sufrió un cambio impulsado por la apertura de la vía a la costa, lo que trajo como consecuencia la introducción del primer almacén musical que importaba discos: El Surtido. A través de ese almacén, mi

padre pudo tener acceso a los catálogos de la Deutsche Grammophon y comenzó a pedir discos que no era posible conseguirlos de otra manera. Los estudios sobre Lingüística lo llevaron al estudio serio del estructuralismo; paralelamente, los estudios sobre arte de vanguardia vinieron a reforzar una visión más amplia de la música y, para la década de los 70, mi padre ya había visitado Europa y Estados Unidos, desde donde trajo una enorme cantidad de discos de música académica (que los conservo yo). A finales de la década de los 70, cuando concibe el *Sollozo*, él ya era una autoridad en todas las manifestaciones del arte de vanguardia, incluyendo una sólida formación en los principios de la música académica. Musicalmente hablando, él fue un autodidacta.¹⁷

En el primer encuentro personal con Johnny Jara, conversamos sobre la latencia de la música en la obra de su padre, especialmente en la forma en que experimenta con su poesía, en la que usa como recursos la forma abierta o incluso el tema con variaciones. Cuenta Johnny que su padre le habría dicho sobre el *sollozo* que, igual que Ravel con el *Bolero* (1928), lo que buscaba era generar una estructura *in crescendo* porque quería erigir, con su poema, una catedral para el hijo.

¿Qué es lo que toma Efraín Jara Idrovo de estas obras para aplicar a su poema? Lo especifica en sus «Propósitos»: la forma de estructuración, «mediante cinco movimientos, cada uno de los cuales presenta tres desarrollos y un número variable, pero correlativo, de “células rítmicas” o segmentos»¹⁸. Esta estructuración, como se ha dicho, puede ser (re) configurada por el intérprete. En este caso, por quien lee.

¹⁷ Andrea Torres Armas y Johnny Jara Jaramillo, correspondencia personal (Guayaquil-Cuenca, 2021).

¹⁸ Jara Idrovo, «Propósitos e instrucciones para la lectura», 2017, 130.

4. Del serialismo y la música aleatoria

En el siglo XX se producen varios cambios en la teoría musical, especialmente expresados en el surgimiento del serialismo dodecafónico, la música aleatoria, la politonalidad, la música microtonal, la música electroacústica y el cambio en la notación, a partir de la aparición de nuevos instrumentos y nuevos estilos de composición. Para llegar a la obra de Jara Idrovo tenemos que pensar en dos vertientes surgidas tras la Segunda Guerra Mundial: el serialismo integral y la música aleatoria.

28 La escuela de Darmstadt, donde nace el serialismo integral, se constituye gracias al concurso de varios compositores de vanguardia que se reúnen para participar en los Cursos Internacionales de Verano de Nueva Música, creados en 1946 por el crítico musical Wolfgang Steinecke. Allí, en 1949, Olivier Messiaen, con la presentación *Modos de valores e intensidades* (segundo de sus *Cuatro estudios de ritmo*) allana el camino para el serialismo integral en que todos los parámetros están estructurados por series.

Este estudio utiliza un modo de 36 sonidos, 24 duraciones, 12 ataques y 7 tonos de intensidad. Marca el inicio del movimiento postweberniano de la escuela de Darmstadt dirigido por Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen, así como por Luciano Berio, Luigi Nono, Bruno Maderna, Henri Pousseur.¹⁹

El serialismo integral no durará mucho, pues el rigor de sus principios básicos lleva a los compositores a un callejón sin salida y sus propios creadores, Boulez y Stockhausen, se

¹⁹ Jean-Paul Churier, «Introduction à la musique classique», *Le vingtième siècle* (II), s. f., <http://classic-intro.net/introductionalamusique/vingtieme2.html>.

decantan, en 1957, hacia estructuras menos rígidas con la «forma abierta».

Por otro lado se encuentra la música aleatoria que usa elementos del azar e imprevisibilidad para sus composiciones. La música aleatoria nace en Estados Unidos a principios de la década de 1950, con Earle Brown quien, con la obra *Diciembre de 1952*, propone una partitura puramente gráfica. También se encuentran *Imaginary landscape n.º 4* e *Imaginary landscape n.º 5*, de John Cage, quien utiliza el azar de diversas formas para escribir sus partituras, incluyendo la consulta del *I Ching*.

Al margen de esta escuela neoyorquina donde los músicos utilizan el azar en el proceso mismo de composición, los músicos de Darmstadt prefieren el concepto de forma abierta dejando al azar solo el recorrido de la partitura compuesta por secuencias. Por tanto, la estructura de la obra cambia con cada ejecución dependiendo del intérprete, lo que le da a la obra una forma de entre las muchas posibilidades que tiene a su disposición.

En un esfuerzo por explicar los tipos de azar a los que una obra musical está expuesta, Joaquim Benitez expone el esquema generalmente aceptado, basado en el proceso práctico de la experiencia musical:

compositor - partitura - intérprete - resultado sonoro - oyente

En este, cada guion representa un lugar en el que el azar puede ocurrir. Para el caso particular de la relación entre partitura e intérprete propone la existencia de tres variantes:

- a) El compositor define la macroestructura, pero deja la microestructura o algún parámetro sonoro indeterminado, lo cual amplía el abanico de posibilidades: desde no especificar qué instrumento utilizar, pasan-

do por el acompañamiento del bajo en composiciones barrocas, hasta la interpretación de secciones enteras de la obra, como en un solo de jazz.

- b) El compositor define la microestructura, pero no la macroestructura: los segmentos musicales están claramente definidos, pero el intérprete puede escoger el orden de los mismos. A este esquema lo identifica como «forma abierta» y cita al *Estudio XI* para piano de Stockhausen, como la primera obra de forma abierta compuesta en Europa.
- c) El compositor usa códigos pictóricos o escritos no relacionados a la notación musical tradicional, para comunicar sus intenciones al intérprete, quien las asume como guías de improvisación, permitiendo un rango más amplio de libertad, pero una obra de interpretación imprevisible (*indeterminate of its performance*).

30

Las dos obras destacadas de este movimiento son *Klavierstück XI (Estudio XI)*, de Karlheinz Stockhausen, y la *Terceira Sonata* para piano, de Pierre Boulez, ambas estrenadas en Darmstadt en 1957, en un estilo heredado del serialismo integral. Justamente son estas obras las que refiere Jara Idrovo.

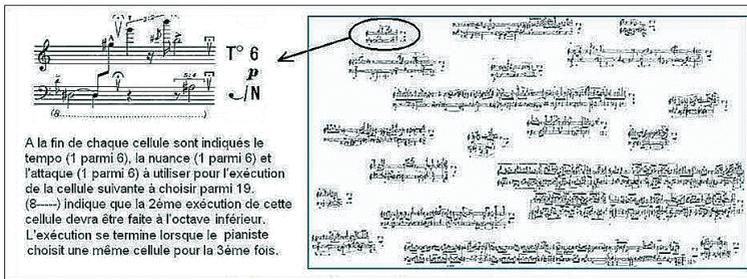
4.1 *Klavierstück XI (Estudio XI)* de Stockhausen

En esta obra, Stockhausen dispone diecinueve células musicales de forma irregular en una sola hoja —igual que lo hace Jara Idrovo con su *sollozo*—. El intérprete elige, al azar, el fragmento con el cual comenzar, pero se acoge a una serie de instrucciones (tempo, un matiz y un ataque). Benitez describe a la obra de la siguiente manera:

19 segmentos independientes escritos en notación musical tradicional en una gran hoja de papel. El intérprete decide el orden en el cual tocará los segmentos. Se le ha indicado

iniciar eligiendo un segmento al azar. Luego de leer el tempo, dinámicas e instrucciones de ataque escritas al final del primer segmento, se elige otro segmento aleatorio y lo interpreta conforme las instrucciones. Cuando cualquier segmento es tocado por tercera vez, una posible interpretación de la pieza es completada.²⁰

La microestructura de la obra está definida pero el intérprete no improvisa; apenas reorganiza de manera espontánea el material para dar forma a la pieza en cada interpretación. La consistencia interna del material sonoro de cada segmento dificulta una variación «verdaderamente imprevisible» en la forma resultante, por lo que termina usando el concepto de azar controlado, cuya meta es convertir una forma estática en una dinámica otorgando algún tipo de flexibilidad formal.



Partition du «Klavierstück XI» de Stockhausen

Ilustración 7: Fragmento de la partitura del *Estudio XI*, de Karlheinz Stockhausen, 1957.21

4.2 La sonata n.º 3, de Boulez

Esta obra ofrece un cierto número de secuencias y diferentes permutaciones en su orden de ejecución. William G.

20 Joaquim M Benitez, «Avant-Garde or Experimental? Classifying Contemporary Music», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 9, no 1 (1978): 53–77, <http://www.jstor.org/stable/836528>.

21 Tomado de: Chorier, «Introduction à la musique classique».

Harbinson²² comenta que la necesidad de encontrar formas musicales de largo formato que, tanto estructural como filosóficamente fueran congruentes con sus componentes más pequeños, llevó a los compositores a experimentar con una variedad de procedimientos que los guió a formas menos predictivas.

Debido a que el serialismo integral controla registro, dinámicas, articulación y eventualmente la forma mediante el uso de restricciones, los compositores añadían varios grados de imprevisibilidad en sus obras, la cual se alcanzaba de dos maneras:

- a) Indeterminación del compositor: componer (o derivar) la composición mediante métodos indeterminados (como lanzar dados)
- b) Indeterminación del ejecutante: permitir al intérprete ciertas elecciones dentro de límites definidos que le permitan alterar o incluso dar forma a la composición.

32

Para la *Tercera sonata para piano*, obra compuesta por cinco movimientos (o formantes, como los nombrara el autor), Pierre Boulez usó una técnica serial más libre y la indeterminación del intérprete.

Solo se han publicado dos de los cinco formantes: *Trope* y *Constellation*. La movilidad que permea cada nivel estructural de la obra es evidente desde la organización de los formantes. Los cinco formantes (en números romanos) deben ser interpretados en uno de los ocho arreglos posibles. El formante *Constellation* o su retrógrado —es decir, leído de atrás hacia adelante o en espejo— (*Constellation-Miroir*) debe mantenerse al centro de la sonata. Los formantes primero y segundo (*Antiphonie/Trope*) podrían ubicarse juntos tanto al inicio como al final de la obra, lo cual también es

22 William G. Harbinson, «Performer indeterminacy and Boulez's third sonata», *Tempo*, n.o 169 (1989): 16–20, <https://doi.org/10.1017/S0040298200025110>.

posible para el par (*Strophe/Sequence*). Además, *Trope* debería estar ubicado de manera simétrica a *Strophe*, equidistantes al movimiento central. Lo cual permite ocho posibles estructuras:

I (Antífona)	II (Trope)	III (Constelación)	IV (Estrofa)	V (Secuencia)
II	I	III	V	IV
IV	V	III	I	II
V	IV	III	II	I
I	II	III retrógrado	IV	V
II	I	III retrógrado	V	IV
IV	V	III retrógrado	I	II
V	IV	III retrógrado	II	I

Tabla 1: Ocho combinaciones posibles de los movimientos de la *Tercera Sonata* para piano de Pierre Boulez.

Dentro de cada formante hay divisiones estructurales que son equivalentes a movimientos.

De ambas obras Jara Idrovo toma la constitución del poema en series y la idea de azar controlado —«movilidad controlada» dirá él—, pues dicta una serie de instrucciones (restricciones o *contraintes*). Del *Klavierstück XI (Estudio XI)*, de Stockhausen, toma la disposición de la «partitura» en un solo folio —en el caso del *sollozo por pedro jara*, en el anverso hallamos el poema y en el reverso los «Propósitos e instrucciones para la lectura»— y la idea de construcción de células —versales, en este caso—. De la obra de Boulez (*La sonata n.º 3*), en cambio, toma la macroestructura: utiliza cinco movimientos o formantes en los que el central (*Constellation*) es mayor en extensión que los otros cuatro; estos, a su vez, son simétricos con respecto al eje. En el caso de Jara Idrovo se expresan así:

Número del movimiento o serie	I	II	III	IV	V
Número de subseries	1.1/ 1.2/ 1.3	2.1/ 2.2/ 2.3	3.1 /3.2/ 3.3	4.1/ 4.2/ 4.3	5.1/ 5.2/ 5.3
Número de versos en cada subserie	19	25	33	25	19

Tabla 2: Macroestructura del *sollozo*.

Azar o contingencia, poética del rastro. La mañana del 27 de noviembre de 2020, mientras revisaba el fondo bibliográfico Jara, en la Universidad de las Artes, cayó, de entre las páginas de *La ideología como lenguaje*, de Adorno (Madrid: Taurus, 1971), con fecha de lectura 1974, un folio que contenía, por un lado, un poema mecanografiado a máquina, titulado *Canción casi elegía* —inédito, como gran parte de la obra del autor— y, por el otro, un boceto dibujado a mano que grafica la macroestructura del *sollozo*:

34

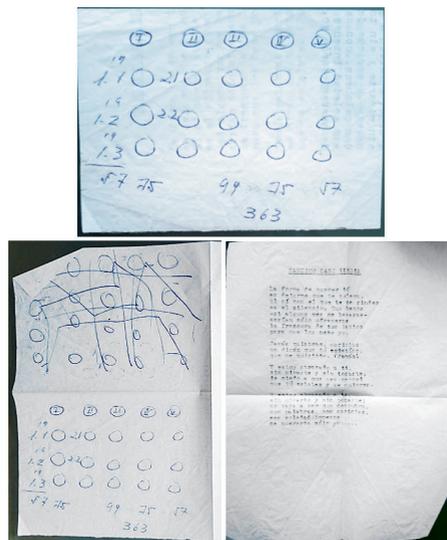


Ilustración 8: Boceto hallado en el reverso de *Canción casi elegía*, inédito.

5. Forma abierta

Pasar de un lenguaje a otro como pasar de un espacio a otro (como dice Perec, haciendo lo posible por no chocarse) no es algo que haya supuesto una verdadera dificultad en el caso de la música y la literatura, acaso sí, un ejercicio de cálculo y traducción.

Cuenta Umberto Eco en su introducción, «De parte del autor», en *Obra abierta* que, entre 1958 y 1959, él trabajaba en la RAI (Radiotelevisión Italiana) de Milán y que dos pisos arriba de su despacho se encontraba el estudio de fonología musical, dirigido entonces por Luciano Berio. «Pasaban por él Maderna, Boulez, Passeur, Stockhausen; era todo un silbar de frecuencias, un ruido hecho de ondas cuadradas y sonidos blancos»²³. En ese entonces, Eco se hallaba trabajando alrededor del *Ulises* de James Joyce, y de las veladas que compartía con Berio y otros artistas, nació una transmisión radiofónica, un experimento sonoro, de cuarenta minutos que devino en un canon polilingüe:

Que se iniciaba con la lectura del capítulo II del *Ulises* (el llamado 'de las Sirenas', orgía de onomatopeyas y aliteraciones) en tres idiomas: en inglés, en la versión francesa y en la italiana. Sin embargo, después, dado que el propio Joyce había dicho que la estructura del capítulo era de fuga *per cano-nem*, Berio comenzaba a superponer los textos a manera de fuga, primero inglés sobre inglés, luego inglés sobre francés y así sucesivamente.²⁴

De esta coincidencia espacio-temporal nace *Obra abierta* como un ejercicio de descubrimiento de afinidades entre los procedimientos de los músicos de la *Neue Musik* con varias

²³ Eco, *Obra abierta*, 3 (versión pdf).

²⁴ Eco, 3.

artes y las ciencias contemporáneas. En este libro, gestado gracias a Ítalo Calvino, Eco emplea tres obras musicales de forma móvil como metáfora epistemológica para explicar la poética de la forma abierta: *Klavierstück XI (Estudio XI)*, de Karlheinz Stockhausen; *Scambi* de Henri Pousseur, y la *Tercera sonata para piano*, de Pierre Boulez. Estas piezas, como señalamos, juegan entre una serie de instrucciones y las elecciones del intérprete.

A Eco le interesa la indeterminación como forma de composición, especialmente como una analogía estructural de la conceptualización de la obra de arte. Relaciona estas formas con la entonces naciente teoría de la recepción:

36

En el fondo, la forma es estéticamente válida en la medida que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y resonancias sin dejar nunca de ser ella misma [...]

En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada, en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierto*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte alterada. Todo goce es una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original.²⁵

Jara Idrovo dirá en su texto que estructura y clausura devienen términos correlativos y que no hay mejor ejemplo que el ouróboros: la serpiente autófaga.

Sin embargo, por aquello de que los extremos se tocan, el extremado ensimismamiento de la estructura, genera la

25 Eco, 33.

apertura y liberación del discurso poético hasta los límites mismos de la imprevisibilidad, en lo referente a su lectura.²⁶

No podemos saber a ciencia cierta si las obras de Jara Idrovo y Umberto Eco tienen las mismas resonancias, lo que sí es indudable es que en ambos casos la influencia de la música serial deviene una poderosa producción en el campo literario; en el caso de Eco, desde la crítica y la teoría, y en el caso de Jara Idrovo en la teoría que enseñaba y en la creación literaria. Curiosamente, tras revisar a profundidad dos de los tres fondos bibliográficos entre los que se encuentra repartida la biblioteca de Efraín Jara Idrovo (fondo bibliográfico en UArtes y la biblioteca personal de Johnny Jara Jaramillo, donde se encuentra casi íntegra la obra de Eco), *Obra abierta* no fue encontrada, aunque no puedo aseverar que Jara Idrovo no la leyera después de la escritura de su *sollozo*. Cabe mencionar que la edición original de *Obra abierta*, en italiano, se publica en 1962 y la primera traducción al español se hace en 1979, un año después de la publicación del *sollozo por pedro jara*.

37

6. Coda

En *Esencia y formas de lo trágico*, de Karl Jasper (Buenos Aires: Sur, 1960), en la biblioteca de Jara Idrovo desde 1966, hay una nota que bien puede sintetizar su obra poética y también lo que supone haber realizado este recorrido:

Se capta la exuberante riqueza del mundo, la variedad de las posibilidades humanas, se experimenta lo más externo. Pero no se busca con libre y desembarazada energía la unidad del todo.²⁷

²⁶ Jara Idrovo, «Propósitos e instrucciones para la lectura», 2017.

²⁷ Karl Jasper, *Esencia y formas de lo trágico* (Buenos Aires: Sur, 1960), 24.

Junto a este subrayado aparece de su puño y letra una nota que dice: «Para el poema sobre Galápagos». Para ese entonces, «pedropiélago» era aún carne viva, no espuma de las islas.

Este recorrido nos permite entender que, aunque no siempre estemos conscientes de ello, la literatura, la música y las matemáticas, especialmente en el ámbito poético, han tenido una imbricada relación que no necesariamente pasa por musicalizar determinado texto o dota de letra a una canción; sus correspondencias pueden extenderse hacia fibras constitutivas más íntimas.

Jara Idrovo nos provee de dos elementos clave para entender precisamente de qué manera influyeron en su obra Pierre Boulez y Stockhausen, algo que, como se había anunciado, no nos habíamos preocupado por desentrañar. Adicionalmente, al momento de posicionar su poema como una obra abierta, nos pone en relación con la teoría de Eco que nace también, a su vez, de la influencia de Stockhausen y Boulez para su desarrollo.

38

Bibliografía

- Alcívar Bellolio, Daniela. «Elogio de la simple imagen». En *Perpetuum mobile*, 1ª ed., 7–27. Quito: Centro de Publicaciones PUCE, 2017.
- Benitez, Joaquim M. «Avant-Garde or Experimental? Classifying Contemporary Music». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 9, n.º 1 (1978): 53–77. <http://www.jstor.org/stable/836528>.
- Chorier, Jean-Paul. «Introduction à la musique classique». *Le vingtième siècle (II)*, s. f. <http://classic-intro.net/introductionalamusique/vingtieme2.html>.

- Eco, Umberto. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1979.
- — —. *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta-Agostini, 1992.
- Encalada Vásquez, Oswaldo. «Postludio». En *Sollozo por Pedro Jara (estructuras para una elegía)*, 9–26. Cuenca: Gramatozoo-GAD Municipal de Cuenca, 2018.
- Estévez Trujillo, Mayra, Bruno Galindo, y Fabiano Kueva. *¿Qué es la poesía? #1: Efraín Jara Idrovo*. Ecuador: Centro Experimental Oído Salvaje, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=5xUnU61QOWY>.
- Harbinson, William G. «Performer indeterminacy and Boulez's third sonata». *Tempo*, n.º 169 (1989): 16–20. <https://doi.org/10.1017/S0040298200025110>.
- Jara Idrovo, Efraín. «Propósitos e instrucciones para la lectura». En *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*, 1ª ed. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1978.
- . «Propósitos e instrucciones para la lectura». En *Perpetuum mobile*, editado por Andrés Villalba Becdach, 1ª ed., 129–35. Quito: Centro de Publicaciones PUCE, 2017.
- Jasper, Karl. *Esencia y formas de lo trágico*. Buenos Aires: Sur, 1960.